3 1761 07455284 5

Presented to the
LIBRARY *of the*
UNIVERSITY OF TORONTO
by
Victoria College

Dr. C. C. Henſe,

Shakeſpeare.

Shakespeare.

Untersuchungen und Studien

von

Dr. Carl Conrad Hense.

Halle a. S.,
Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses.
1884.

PR
2978
H46
1884

Dem Andenken

des

unvergeßlichen Großherzogs

Friedrich Franz des Zweiten

von

Mecklenburg-Schwerin

ehrfurchtsvoll und dankbar

gewidmet.

Vorwort.

Von den Aufsätzen, welche in diesem Buche in teilweise neubearbeiteter Form geboten vorliegen, sind die sieben ersten bereits früher gedruckt worden; die beiden letzten waren bisher ungedruckt. Die Aufsätze sind zu verschiedenen Zeiten verfaßt worden; die amtliche Thätigkeit des Verfassers und die mit derselben verbundenen Studien und Arbeiten verstatteten ihm nicht ein einheitliches Buch über Shakespeare zu schreiben; seine Neigung zu dem Dichter mußte sich begnügen von Zeit zu Zeit, oft nach langen Unterbrechungen, zu eingehender Beschäftigung mit Shakespeares Werken sich wenden zu können. Unter diesen Umständen war es natürlich oder geboten, daß die Behandlung einzelner Fragen, welche wichtig erschienen oder von andern nicht erörtert waren, den Verfasser vorzugsweise in Anspruch nahm. Demnach besteht jeder der vorliegenden Aufsätze für sich als ein Ganzes und muß auf einen durchgreifenden inneren Zusammenhang mit den übrigen verzichten; aus der Entstehungsart der Aufsätze wird sich aber erklären, daß bestimmte Charaktere und Verhältnisse der Shakespeareschen Dichtung wiederholt, aber nach den Forderungen des jedesmaligen Themas in die Betrachtung aufgenommen sind. In der Redaktion der Aufsätze ist der Verfasser vielfach durch Krankheit gestört worden; die Beschwerde eines Augenleidens schränkte die Thätigkeit ein und machte die Korrektur der Druckbogen zur großen Schwierigkeit. Es sind daher Druckfehler und Versehen stehen geblieben und der geneigte Leser wolle das Verzeichnis der Berichtigungen am Schlusse des Buches berücksichtigen.

Schwerin, im Dezember 1883.

K. K. Hense.

Inhaltsverzeichnis.

		Seite
I.	John Lyly und Shakespeare	1—144
II.	Litterargeschichtliche Anmerkungen zum Sommernachtstraum	145—224
III.	Deutsche Dichter in ihrem Verhältnis zu Shakespeare . .	225—316
IV.	Shakespeares Naturanschauung	317—372
V.	Polymythie in dramatischen Dichtungen Shakespeares . .	373—404
VI.	Die Darstellung der Seelenkrankheiten in Shakespeares Dramen	405—448
VII.	Antikes in Shakespeares Drama: Der Sturm	449—486
VIII.	Gewissen und Schicksal in Shakespeares Dichtungen . . .	487—617
IX.	Shakespeare und die Philosophie (Pythagoras)	618—641

I.

John Lyly und Shakespeare.[1]

---

1) Die Abhandlung ist zuerst in den Jahrbüchern der deutschen Shakespeare-Gesellschaft (VII und VIII), Weimar 1872 und 1873, erschienen und jetzt verkürzt und erweitert worden. Später haben über John Lyly geschrieben: Ward, A history of english dramatic literature, London 1875, Vol. I. p. 151—169; J. L. Klein, Geschichte des englischen Dramas, Leipzig 1876, 2 p. 479—542; Fr. Landmann, Der Euphuismus, sein Wesen, seine Quelle, seine Geschichte. Gießen 1881.

1.

Lyly und Shakespeare und die Behandlung des Antiken.

„Man würde die Edelleute am Hofe Elisabeths sehr in Erstaunen gesetzt haben, sagt A. Mézières [1] in Bezug auf Lyly, wenn man ihnen um das Jahr 1587 vorhergesagt hätte, daß eines Tages ihr Lieblingsschriftsteller, der Mann, den sie als das Muster des guten Geschmacks und großen Stils ansahen, nur gekannt und gelesen werden würde von einigen Neugierigen, die sich mit ihm nicht um seiner selbst willen beschäftigen, sondern einzig und allein, um bei ihm die Spuren der Anfänge eines jungen Mannes aufzusuchen, der damals noch im Dunkel lebte, dessen Namen und Genie keiner von ihnen kannte und ahnte." In der That ist mit diesen Worten die Stellung und das Schicksal John Lylys bezeichnet. Er hatte in seinem Zeitalter, namentlich in den achtziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts, eine anerkannte und herrschende Stellung als Hofdramatiker; er ist von Autoritäten, wie Ben Jonson, und andern Schriftstellern mit gebührender Achtung genannt worden und die Diktion seines Euphues wirkte auf die Formen der feinen Umgangssprache. Dessen ungeachtet gehört er nicht zu den Schriftstellern, deren Werke auf eine dauernde Gunst auch bei der Nachwelt Anspruch haben. Wer fruchtbaren poetischen Genuß sucht, wer die tiefsten Bildungsentwickelungen der Menschheit in Dichterwerken anschauen will, wird an ihn sich nicht wenden. Er war mit andern Dichtern seiner Zeit nur zu dem untergeordneten Dienste berufen die Bausteine herbeizuschaffen, aus welchen die Künstlerseele Shakespeares einen unvergänglichen

1) Prédécesseurs et contemporains de Shakespeare, Paris 1864, p. 93.

Tempel echter Dichtung aufzuführen bestimmt war. Aber die Sonne Shakespeares, vor welcher Lylys Stern erblichen ist, entreißt ihn mit dankbaren Strahlen der Vergessenheit. Daß er auf Shakespeares Entwickelung nicht ohne starken Einfluß geblieben ist, haben in Deutschland Ulrici und Bodenstedt besonders hervorgehoben. Ein Interesse knüpft sich daher an Lyly, wie wir es an allen Vorläufern nehmen; mit derselben Teilnahme, welche uns veranlaßt um Goethes und Schillers willen uns auch an Lenz und Klinger zu wenden, suchen wir Marlowe, Greene und Lyly auf, um den Spuren des Zeitgeistes nachzugehen, in welchen Shakespeare wandelte, um sich aus den Niederungen auf leuchtende Bergeshöhe zu erheben. Auf die Dichter unserer Sturm- und Drangperiode neben Schiller und Goethe blicken wir nicht bloß mit litterarischer Teilnahme; der Sturm und Drang war auch in ihr sittliches Leben eingetreten; durch Schuld und ungünstige Sterne fiel ihnen zum Teil ein unglückliches Lebenslos zu. Dieselbe Erfahrung machen wir an Shakespeares Vorgängern. Marlowes leidenschaftbewegtes Leben fand ein frühes Ende in einem gewaltsamen Tode; Greene versank frühzeitig in den schlammigen Wellen eines ungezügelten Lebens; aus Lylys Dasein tönt uns der Schmerzensschrei getäuschter Hoffnungen entgegen. Geboren in Kent im Jahre 1553 oder 1554 war er so glücklich eine gelehrte Jugendbildung zu empfangen; er studierte in Oxford; die üblichen akademischen Würden, wie die eines Magisters der freien Künste (1575), wurden ihm zuteil. Bereits sein erstes Werk, Euphues, im Jahre 1579 im Druck erschienen, verschaffte ihm den Beifall der „Kostbaren" und lenkte wohl die Aufmerksamkeit der Königin Elisabeth auf ihn. Seine Beziehungen zu dem Hofe derselben haben die Richtung seiner dramatischen Dichtungen bestimmt. Er ist für dieselben wie ein „poeta laureatus" mit dem Lorbeer der Anerkennung gekrönt worden; aber nach einer zehnjährigen dramatischen Thätigkeit mußte er (1590) in einem Briefe an die Königin klagen, daß er mit seiner Zeit, seinen Talenten und Hoffnungen am Hofe Schiffbruch leide; er bittet „das nie irrende Urteil der geheiligten Majestät um eine Planke oder ein Floß, das ihn in ein Land tragen könne, wo er in trüber häuslicher Andacht unter irgend einem Strohdache Gebete schreiben könne statt Komödien, Gebete für das lange und glückliche Leben der Königin,

und bereuen könne so lange den Narren[1] gespielt zu haben." Seine Bitte blieb unerfüllt und drei Jahre später erhebt er wieder verzweifelnde Klage und Bitte an die Königin mit Berufung auf dreizehnjährigen Dienst, mit Hinweisung auf tausend Hoffnungen, die zunichte geworden, auf hundert Versprechungen, die nicht erfüllt seien.[2] Er weist in diesem zweiten Briefe auf die Stelle eines Master of the Revels hin, deren Pflichten er zu erfüllen hatte, ohne daß ihm die Stelle mit dem Umfange ihrer Einkünfte zuteil wurde. Seine Lage war um so drückender, da er Familienvater war. Im Jahre 1606 ist er gestorben.

Wir wollen zuerst auf seine Dramen einen prüfenden Blick richten und das Verhältnis Shakespeares zu der in denselben herrschenden auf das Antike bezogenen Richtung in Ähnlichkeit und Unterschied bezeichnen, dann aber anderweite Beziehungen und insbesondere die sprachliche Eigentümlichkeit Lylys und seiner Zeit sowie Shakespeares Stellung zu jener hervorheben.

Lylys Dramen gehören der geistigen Richtung an, welche als ein charakteristischer Zug des 16. Jahrhunderts in den Dichtern und bei allen Gebildeten hervortritt; es ist die freudige Liebe zum klassischen Altertum, der Mythologie und poetischen Sprache desselben, welche in allen Kulturländern Europas heimisch war. Von Torquato Tassos befreitem Jerusalem hat L. v. Ranke nachgewiesen, mit welcher unbefangenen Freiheit derselbe die römischen Dichter benutzt hat; in seinen Lusiaden hat Camoens von der antiken Mythologie einen uns befremdenden Gebrauch gemacht. Auch in England war das klassische Altertum nicht bloß ein Gegenstand wissenschaftlicher Erkenntnis, welche

---

1) Eine ähnliche Stimmung bei Shakespeare, Sonett 110 (Bodenstedts Übersetzung):

Ach wohl ist's wahr, ich schwärmte hier und dort,
Erschien der Welt als Narr, schnitt in die Seele
Mir selber tief, warf Höchstes wohlfeil fort,
Durch neue Liebe mehrt' ich alte Fehle.

2) Die beiden Briefe an die Königin stehen bei Fairholt, The dramatic works of John Lyly, London 1858, und bei Arber, Euphues, London 1868; den ersten hat Bodenstedt übersetzt in seinem verdienstvollen Werke „Shakespeares Zeitgenossen" III, 7.

die Gelehrten suchten; seine Gestalten hatten wieder den Weg in das Leben und in die Sprache gefunden, der gebildeten Welt waren selbst die antiken Gottheiten wieder vertraut geworden und mußten der geselligen Unterhaltung, den Spielen und Festlichkeiten des Lebens Poesie und Glanz verleihen. Auf den Festen von Kenilworth zu Ehren der Elisabeth im Sommer 1575, deren Glanz von den Zeitgenossen gerühmt und beschrieben wurde, ist wie an anderen Orten das Personal des Olymps entboten der Königin Huldigungen darzubringen, sind Sibyllen und Halbgötter zu Wahrsagung und Dienst in Anspruch genommen worden.[1]

Die Person und der Hof Elisabeths übten einen weitreichenden Einfluß; die Königin, überhaupt von reicher wissenschaftlicher Bildung und sprachkundig, widmete antiken Schriftstellern nicht bloß ein aufmerksames Studium, sondern auch eine übersetzende Thätigkeit; ihre Umgebung ging freiwillig und unfreiwillig in die Neigungen der Herrin ein — und die Sprache des Hofes und der vornehmen Gesellschaft suchte ihren Wert und ihre Schönheit in Anspielungen oder Vergleichungen aus der antiken Welt. Wenn Raleigh von Elisabeth spricht in einem Briefe, welcher der sechzigjährigen Königin zu Gesicht kommen sollte, so reitet sie wie Alexander, ist eine Jägerin wie Diana, hat einen Gang wie Venus und trägt das Haar und Antlitz einer Nymphe, sitzt im Schatten wie eine Göttin, zuweilen singt sie wie ein Engel, zuweilen spielt sie wie Orpheus.[2]

Dieser Hofrichtung auf das Antike huldigte Lyly in seinen Dramen. Unzweifelhaft gehören ihm acht an, welche während der Jahre 1584—1601 in Druck erschienen sind und meistenteils am Hofe und vor der Königin Elisabeth aufgeführt wurden: Campaspe (1584), Sapho und Phao (1584), Endimion (1591), Gallathea (1592), Mydas (1592), Mutter Bombie (1594), die Frau im Monde (1597), Amors Metamorphose (1601). In diesen Dramen ist mit Ausnahme von „Mutter Bombie“ der Stoff der antiken Sage und Geschichte

1) Über derartige mythologische und allegorische Aufführungen vergl. Bodenstedt, Shakespeares Zeitgenossen und ihre Werke 3 p. 13. Über die ganze Richtung vergl. Ulrici 1 p. 218 fg. (3. Aufl.).

2) N. Drake, Shakespeare and his Times 2 p. 147.

aus antiken Schriftstellern entlehnt. Lyly hatte auf dem Magdalenen-Kollegium in Oxford mit den alten Sprachen und Schriftstellern sich beschäftigt; daß er der lateinischen Sprache mächtig war, giebt der Brief an Lord Burghley zu erkennen, wie wenig derselbe auch den Gesetzen einer reinen Latinität entspricht; in allen seinen Schriften sind mit Vorliebe Kenntnisse aus antiken Schriftstellern, wenn auch oft geschmacklos angebracht, er citiert Tullius de oratore und de officiis und nahm Plutarchs Schrift über die Erziehung fast wörtlich in „Euphues und sein England" auf; der lächerliche Prahler und Bramarbas Sir Tophas in dem Drama Endimion, der durch seine Worte schon zu verwunden meint und von seinem Pagen plump verhöhnt wird, scheint in dem Pyrgopolinices des Plautus (Miles Gloriosus) sein Vorbild zu haben; die Anekdote, welche zu dem Drama Alexander und Campaspe veranlaßte, fand der Dichter in Plinius Naturgeschichte; die Fabel, welche im Epiloge zu Endimion vom Wanderer, der Sonne und dem Winde erzählt wird, ist den äsopischen entlehnt; bei der Beschreibung der großen Wasserflut im Anfange des Dramas Gallathea wie an anderen Stellen gedenkt man des Horaz (Carm. 1, 2) und in demselben Drama erinnern die Hirten Tyterus und Melebeus schon durch ihre wenn auch entstellten Namen an die erste Ekloge des Virgil. Diesen Dichter wie die meisten Werke Ovids hat Lyly mit Vorliebe gelesen und am umfangreichsten benutzt. Bei weitem die meisten lateinischen Verse, welche von den Personen der Lylyschen Dramen verschwenderisch citiert werden, gehören Virgil und Ovid an. Von den Metamorphosen Ovids war der Dichter so gefesselt, daß er den Stoff verschiedener derselben unbedenklich in seine Dramen aufnahm. Das Drama „Amors Metamorphose" (Love's Metamorphosis) giebt Lylys Anhänglichkeit an Ovid schon durch seinen Titel zu erkennen. Der faktische Inhalt desselben ist, daß drei Nymphen der Ceres, hartherzige Verächterinnen der Liebe und doch von drei Förstern leidenschaftlich geliebt, von dem rächenden Cupido in einen Felsen, eine Blume, einen Paradiesvogel verwandelt werden. In dieses tragische Geschick ist die Geschichte des Erysichthon verflochten, die wir bei Ovid (Metam. 8, 741—881) lesen. Auch bei Lyly zerstört Erysichthon einen der Ceres heiligen Baum, in den eine keusche Nymphe der Ceres, Fidelia, um der

Liebe eines Satyrs zu entgehen, gerettet und verwandelt war. Die von der beleidigten Ceres verhängte Strafe ist wie bei Ovid. Ein unermeßlicher, nie zu stillender Hunger, dessen Gestalt von Lyly nach Ovids Gemälde geschildert wird,[1] beherrscht den Erysichthon und bringt ihn um Hab und Gut. Er verkauft seine eigne Tochter an einen Kaufmann, die aber durch Neptun wie bei Ovid in einen Fischer verwandelt ihrem neuen Herrn entzogen wird. In dem Verlaufe der Handlung zeigt sich Lyly barmherziger als Ovid. Der antike Dichter nahm die Strafe nicht zurück, welche Erysichthon, als ein ruchloser Verbrecher gegen die gütige Ceres, durch den vernichtenden Hunger erfuhr; bei Lyly schließt die Göttin mit Cupido einen Kompromiß um ihrer verwandelten Nymphen willen; sie befreit den Erysichthon wieder von der Strafe des wilden Hungers zu Gunsten Cupidos, welcher die Liebe der Tochter des Erysichthon zu Petulius schützt, und empfängt als Gegengabe von dem erkenntlichen Liebesgotte die Befreiung ihrer Nymphen, welche in die ursprüngliche Gestalt zurückverwandelt nun die drei liebenden Förster mit ihrer Hand beglücken.

Die Neigung Lylys Ovidische Verwandlungen darzustellen war auch wohl die erste Veranlassung zur dramatischen Bearbeitung des Midas. Die beiden Geschichten, welche Ovid von dem verwandelnden und verwandelten Midas erzählt, geben eine Anschauung von dem Charakter des phrygischen Königs. Beide hat Lyly in seinem „Mydas" dargestellt mit einigen Änderungen und Zuthaten.

Schon vor „Mydas" und „Love's Metamorphosis" hatte Lyly in dem Drama „Gallathea" einen Beweis von dem Umfange gegeben, in welchem er aus Ovids Metamorphosen entlehnte. Der Anfang des Dramas enthält eine Andromeda-Geschichte. Wie Andromeda bei Ovid. Met. 4, 670 an den äthiopischen Felsen gefesselt ist zur Beute eines Seeungeheuers, selbst unschuldig, für die übermütigen Worte der Mutter büßend, — so wird in Lylys Drama Gallathea dem Meerungeheuer Agar alle fünf Jahre die schönste Jungfrau in Lincolnshire ausgesetzt; durch dieses Opfer ist Neptun versöhnt

1) Vergl. Ovid. Met. 8, 802—811 und Love's Metamorphosis 2 (Fairholt 2 p. 223).

worden, der durch Wasserfluten das Land verwüstet hatte, weil von den Dänen einer seiner Tempel zerstört war. Die Landleute Tyterus und Melebeus suchen ihre schönen Töchter dem möglichen Opfertode zu entziehen durch Verkleidung; in Manneskleidern finden sich beide Jungfrauen in einem Walde, jede hält die andere für einen Jüngling und beide erglühen in leidenschaftlicher Liebe zu einander. Hier konnte nur eine Verwandlung helfen; von Ovid. Met. 9, 666 fg. war sie in der Geschichte von Iphis und Ianthe erzählt. Beide Mädchen, von denen Iphis als Knabe galt und erzogen war, hatten im gemeinschaftlichen Unterricht Heiratsneigungen zu einander gefaßt und die Verlobung erfahren. Vor der Hochzeit war es Iphis gelungen als Lohn der Gebete am Altare der Isis zu erlangen, daß sie in einen Mann verwandelt wurde. Eine gleiche Gunst gewährt Venus in Lylys Gallathea, nachdem einige andere Unbequemlichkeiten, welche den durch Nymphen der Diana gefangenen Cupido betreffen, beseitigt sind und auch Neptun sich hat zufrieden stellen lassen.

In den Kreis der zuletzt erwähnten Dramen Lylys, welche Verwandlungen enthalten, gehört auch ein im Jahre 1600 anonym erschienenes Pastoral The Maid's Metamorphosis dem Stoffe nach. Das Charakteristische dieses Dramas besteht in den Verwandlungen und in dem Auftreten antiker Götter. Apollo liebt Eurymene und rühmt sich der Macht, die er als Gott besitzt; sie fordert ihn auf diese dadurch zu beweisen, daß er ihr Geschlecht verwandelt; er vollbringt es und ist in der Falle gefangen. Später hat Eurymene Gründe ihre Verwandlung ungeschehen zu wünschen; die Musen verwenden sich für sie bei Apollo, der ihr weibliches Geschlecht wieder herstellt, worauf sie mit Ascanio vermählt wird. Es stimmt ganz zu dem Apparate Lylys, daß die antiken Gottheiten Juno, Iris und Somnus auftreten, die Elfen eine Rolle spielen und die Darstellung den Schmuck antiker Anschauungen trägt.[1] Das Drama ist

1) Collier, The History of english dramatic poetry etc. III, 185 fg., aus dem wir die obigen Notizen geschöpft haben, teilt auch (p. 187) folgende Stelle beschreibender Poesie mit, die wir in freier Übersetzung geben:

Auf dieser grünen Flur, wo reichlich strahlet
Die Gabe der Natur, mit Floras Stolz bemalet,
Da ist ein schöner Quell; krystallne Fluten,

von Collier für eine Arbeit Lylys erklärt; der neueste Herausgeber Fairholt hat es nicht aufgenommen, weil er keine zwingenden Gründe fand das anonym erschienene Stück als eine Arbeit Lylys anzuerkennen.

Die Neigung des Zeitalters zu mythologischen Aufführungen oder Darstellungen war groß und weitverbreitet; nicht bloß der Königin huldigten antike Götter zum festlichen Empfange in Städten und auf Burgen; auch die Feste des Adels und Bürgerstandes sahen die beliebten Göttererscheinungen; ein stereotyper Stil bildete sich in den „Masken" aus, der namentlich in der Verwendung antiker Mythologie sichtbar ist; in den Dramen der epithalamischen Poesie dürfen Cupido, Hymen und andere Gottheiten nicht fehlen. Diese stereotype Neigung, antike Gottheiten im Leben und bei Festen zu erblicken, hat den Dramen Lylys die Fülle der Göttermasken zugeführt, welche in denselben auftreten. Im „Midas" haben Bacchus, Apollo, Pan ihre Rollen zu spielen; der zudringliche Cupido begegnet uns in der „Gallathea" und in „Sapho und Phao" mit ausgedehnter Wirksamkeit; in dem letzteren Drama erblicken wir in der Schmiede Vulkans eine häusliche Scene zwischen dem Schmiedegotte und seiner Venus; Neptun, Ceres, Diana und die Nymphen der beiden Göttinnen sind in der irdischen Welt wieder thätig. Es giebt kein Drama der Griechen und Römer, in welchem so viele Götter erscheinen wie in Lylys dramatischen Dichtungen, und in dem Drama „Die

---

Umgrünt von Myrten, scheuchen Phöbus' Gluten.
Die Grazien ruhen hier, ihr Sitz ist Elfenbein,
Der Töne Melodie ihr Ohr zu leihn,
Die Vögel zwitschern dort aus zarten Schnäbelein,
Das Bächlein stimmt mit seinem Rauschen ein,
Und mit dem sanften Murmeln seiner Wellen
Singt es den Baß zu ihrem Lied, dem hellen;
Auch schmücken ihre Stirne Blumenkränze,
Wie sie die Erde reichlich beut im Lenze,
Aus deren Kelchen strömt ein Duft so süß,
Daß du beschwörst, du seist im Paradies.

Trotz vieler Bemühungen ist es mir nicht gelungen das Drama zu erhalten und zu lesen. Herr von Bodenstedt teilte mir brieflich mit, daß er The Maid's Metamorphosis nicht für ein Werk Lylys halte.

Frau im Monde" überbietet er durch die Menge der auftretenden Gottheiten alles Antike. Die Göttin Natur von ihren Zofen Concordia und Discordia begleitet eröffnet die „Frau im Monde;" sie hat Mitleid mit den Schäfern in dem schönen Lande Utopia, welche keine Frauen haben; sie belebt das Standbild der Pandora und stattet dieselbe mit den höchsten Göttergaben aus. Von der verschwenderischen Güte der Göttin Natur empfängt Pandora Saturns tiefe Erfindungsgabe, Jupiters hohe Gedanken, den Löwenmut des Mars, Augen, die wie die Strahlen des Sol glänzen, schönere Wangen, als die schöne Venus hat, eine beredtere Zunge als Merkur, eine weißere Stirn als die Mondgöttin besitzt. So hat die Göttin Natur um der Pandora willen die „Planeten" ihrer Eigenschaften beraubt; aber ihre Güte geht noch weiter. Sie giebt der Bevorzugten noch der stolzen Juno Arme, Auroras Hände, den Fuß der lieblichen Thetis, und mahnt zum rechten Gebrauche dieser Gabenfülle.[1] Es läßt sich denken, daß diese Begabtheit der Pandora Verehrer findet, und die Schäfer Utopiens, Stesias, Learchus, Melos, Iphikles, alle in Tierfelle gekleidet, treten als leidenschaftliche Liebhaber auf. Stesias wird mit der Hand Pandoras beglückt; aber nicht zu seinem Glücke. Die Götter (Planeten), von der Göttin Natur ihrer Eigenschaften beraubt, kommen voll Zorn nach Utopien und die Mehrzahl derselben verdirbt das Werk der Natur. Nach der Reihe treten auf Saturn, Jupiter, Juno, Mars, Sol, Venus, Merkur, Luna, zuletzt wieder die Natur. Saturn schädigt die Pandora durch melancholische Gemütsart; Jupiter erfüllt ihr Herz mit Ehrgeiz und Verachtung: sie trachtet nun nach Herrschaft und träumt des Nachts von Kronen. Bei seinem Auftreten hatte sich Jupiter seiner Macht aus römischen Dichtern erinnert und „Ab Jove principium, sunt et Jovis omnia plena" ausgerufen:[2] das Bewußtsein dieser Majestät hindert ihn nicht ein zartes Verhältnis mit Pandora anknüpfen zu wollen, das ihm von der eifersüchtigen und mit Recht scheltenden Juno noch rechtzeitig verleidet wird. In Junos Auftrage pflanzt Mars die Streitsucht in Pandoras Brust. Durch Sol wird ihr Charakter

1) The Woman in the Moon I, 1 (Fairholt 2 p. 157).
2) The Womann in the Moon 2, 1 (Fairholt 1 p. 162).

wieder verbessert: durch seine Gaben wird sie liebevoll, freigebig, keusch, besonnen und geduldig, barmherzig und sanft, poetisch und prophetisch. Aber Venus verdirbt alles wieder; sie macht Pandora verliebt und leichtfertig; Keuschheit und Mäßigkeit sollen ihr fern stehen, denn Leichtfertigkeit ist die Aufwärterin der Schönheit, sagt Venus, und „quo mihi fortunae, si non conceditur usus" ist ihr Grundsatz. In ihrer Einwirkung auf Pandora wird sie unterstützt durch ihre Söhne Joculus und Cupido, die sie offenbar aus Horaz (Carm. 1, 2, 33 sive tu mavis, Erycina ridens, quam Jocus circum volat et Cupido) zu sich berufen hat. Durch die Venusgaben der Pandora entstehen die Verwickelungen des Dramas; Pandora läßt sich in Liebeshändel mit den übrigen Schäfern ein, und da sie durch Merkur auch diebisch, lügnerisch und beredt, durch Luna unbeständig und zuletzt blödsinnig wird, so kann man den Zorn und die Verzweiflung ihres Gatten Stesias begreifen; er will sie töten; die Göttin Natur schlägt sich ins Mittel: auf der Erde soll Pandora nicht länger bleiben, sondern auf einen Planeten versetzt werden; jeder derselben bewirbt sich um sie; sie wählt den Mond, wird „Die Frau im Monde" und erhält von der Natur die Aufgabe die Luna so unbeständig zu machen wie sie selbst ist. Auf Befehl der Natur muß der empörte Stesias die treulose Gattin begleiten; wütend nimmt er den Hagedornbusch, in den der Diener der Pandora Gunophilus verwandelt zu sein scheint, auf den Rücken und ist der Mann im Monde. — In dem eben besprochenen Drama hat man allegorische Beziehungen gefunden. „Das Pikanteste ist", sagt Mézières,[1] „daß diese Pandora, von den verschiedenen Planeten gebeten einen von ihnen zum Aufenthaltsort zu wählen, ihre Wohnung auf der Luna nimmt und daß Luna gerade den Namen Cynthia führt, mit welchem Elisabeth sich gern bezeichnen hörte. Das hieß beinahe zu verstehen geben, daß alle Fehler sich verabredet hätten sich bei der Königin zusammen zu finden." Daß Lyly mit seinem Drama solche Gedanken oder Absichten gegen Elisabeth verband, ist nicht anzunehmen; das Drama ist vor der Königin aufgeführt worden; der Dichter selbst hat im Prolog seine Pandoradichtung als einen Traum bezeichnet, den

1) Prédécesseurs et contemporains de Shakespeare, Paris 1864, p. 76.

er im Schoße der Musen schlafend geträumt habe. Ein allegorischer Angriff auf die Königin würde den Huldigungen widersprechen, welche Lyly der Elisabeth in früheren Dichtungen direkt und allegorisch dargebracht hatte. Mit diesen Huldigungen gehört er einer Richtung des Zeitalters an, welche hervorragende Dichter geteilt haben. In einer Maske hat Philip Sidney die damals 45jährige Königin als Lady of the May in höchster Verherrlichung gefeiert[1] und Spenser zollte der Schönheit der Königin einen solchen Tribut der Bewunderung, daß nach Hallams Urteil[2] der Dichter der Feeenkönigin in der Übertreibung der Schmeichelei gegen Elisabeth die Servilität der Italiener weit hinter sich ließ. Die Eitelkeit Elisabeths, die sonst durch so viele große Eigenschaften der Herrscherin hervorragte, nahm diesen Weihrauch als gebührendes Opfer auf und forderte zur Darbringung desselben heraus. Daß sie als Jungfrau gefeiert sein und im Alter noch für jung gelten wollte, ließen sich die Dichter nicht entgehen. In einem Entertainment von Churchyard (1578) mußte Cupido seinen Bogen preisgeben; die Keuschheit raubte ihm denselben und übergab ihn der Königin; sie, die einzig Unverwundbare, sollte nach Belieben mit ihm schalten.[3] Mit besonderem Wohlgefallen konnte daher Elisabeth solche Worte auf sich beziehen, wie sie in Lylys Gallathea[4] Diana ausspricht, nachdem sie den Cupido gefangen genommen hat: „hätte ich zwanzig Cupidos", sagt die keusche Göttin, „so würde ich sie alle hingeben, um eine Jungfrau zu retten: denn ich weiß, daß die Liebe von allen Dingen das eitelste ist, die Jungfräulichkeit von allen Tugenden die edelste." Im Sinne dieser Überzeugung hatte Lyly die Königin bereits im Jahre 1580 direkt und ohne jede allegorische Verhüllung in dem Teile seines Romans gepriesen, welcher Euphues und sein England heißt. Im Munde eines Atheners, Euphues genannt, welcher nach England reist, war die Bewunderung Elisabeths nur um so wirksamer. Der bewundernde Tourist hebt mit Recht hervor, daß die Königin den Glauben aufge-

1) Bodenstedt, Shakespeares Zeitgenossen 3 p. 13.
2) Introduction to the Literature of Europe 2 p. 234.
3) H. Kurz im Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft 4 p. 292.
4) 5, 3; Fairholt 1 p. 271.

richtet, die Papisterei verbannt, das Wort gefördert hat, welches vorher entstellt war; er preist die Schönheit der Königin und vergleicht sich in diesem Bestreben mit Zeuxis, dem die Aufgabe die Schönheit der Venus zu malen über menschliche Malerkräfte zu gehen schien; aber die Jungfräulichkeit der Königin nimmt seine Bewunderung am meisten in Anspruch; denn aus dieser Jungfräulichkeit stammt nach der Überzeugung des Reisenden das Wunder, daß England die Segnungen des Friedens in uneingeschränkter Fülle genießt, während die Fluren anderer Länder durch Krieg verwüstet werden.[1]

Was Euphues im Jahre 1580 über Elisabeths Jungfräulichkeit geschrieben hat, ist das Thema eines allegorischen Dramas, des „Endimion" geworden, welches vor der Königin aufgeführt worden ist und im Jahre 1591 gedruckt erschien. Die Bewunderung des Zeitalters hatte der Königin den Namen Cynthia beigelegt, den bei römischen Dichtern die jungfräuliche Diana auch als Mondgöttin führt, unter dem Namen Cynthia hatte schon Spenser die Königin in dem Gedichte „Colin Clout's come home again" besungen: diese Cynthia erscheint nun auch in Lylys Drama „Endimion"; seiner Neigung, die Stoffe zu seinen Dramen aus dem klassischen Altertum zu wählen, folgt Lyly auch hier, aber der sinnvolle Mythus der Griechen von Selene und Endymion, seit Sappho von Dichtern geliebt, wird bei Lyly zur frostigen und widerspruchsvollen Allegorie. In dem griechischen Mythus ist vor allem die Liebe der Göttin zu dem schönen Endymion betont; Lyly kehrt das Verhältnis um: Endimion ist der leidenschaftliche, aber hoffnungslose Anbeter der Cynthia. Er selbst wird von Tellus geliebt, der er seine Neigung versichert hatte. Eifersucht und Ehrgeiz treiben Tellus zu schlimmen Mitteln, mit welchen sie Endimions Liebe wieder gewinnen will. Sie wendet sich an die Zauberin Dipsas. Diese kann, wie sie selbst sagt,[2] durch ihre Kunst die Sonne verfinstern, den Mond aus seiner Bahn bringen (vgl. Virgil. Ecl. 8, 69), Hügel entwurzeln, sie kann alles vollbringen, nur das nicht, was Tellus verlangt; darin unterscheidet sie sich von den Göttern, daß sie keine Macht über die

1) Vergl. Arber, Euphues and his England p. 454 fg.
2) Endimion 1, 4 (Fairholt 1 p. 17).

Herzen hat, daß sie Zuneigung nicht erzwingen kann. Sie kann die Liebe nicht mit der Wurzel aus den Herzen reißen, aber sie kann sie schwächen und in Cynthia Mißtrauen und Eifersucht erregen. Tellus muß sich damit begnügen, daß des Endimion Treue der Cynthia verdächtigt werde. Der Zauber der Dipsas wirkt nur für einige Zeit; er vergeht mit der Zeit, welche alles niedertritt, nur nicht die Treue. Dipsas versetzt durch Zaubermittel den Endimion, welcher sich auf einen mit Mondkraut bewachsenen Hügel niedergelegt hatte, in einen tiefen, anscheinend immerwährenden Schlaf. Cynthia ist tief bekümmert wegen des Schicksals ihres treuen Verehrers. Tellus hatte unfreundlich von ihm gesprochen; sie wird auf Befehl der Cynthia dem Corsites übergeben, um von ihm bewacht auf einem Schlosse in der Wüste zu weben; um kein Mittel zur Wiederherstellung des Endimion unversucht zu lassen, sendet Cynthia den Zontes zu den Philosophen Griechenlands, den Pantalion zu den Wahrsagern Ägyptens, den Eumenides, den treuen Freund des Endimion, zu den Zauberern Thessaliens. Eumenides hat Erfolg. Auf seinem Wege nach Thessalien trifft er an einer Quelle den alten und unglücklichen Geron, der ihm die Beschaffenheit derselben erklärt: wer in die Flut dieser Quelle Thränen treuer Liebe weint, kann die dunkeln und unruhigen Wellen so klären, daß er imstande ist auf den Grund zu sehen und alles findet, wonach er fragt. Eumenides erfüllt die Bedingung: er weint Thränen der treuesten Liebe, die er zu Semele, einer Dame aus Cynthias Gefolge, hegt; er kann nun bis auf den Grund der Quelle blicken und liest dort die in weißen Marmor eingegrabenen Worte: „Frage einmal überhaupt und nur nach einer Sache überhaupt.“ In Eumenides streiten Liebe und Freundschaft; soll er nach Semele fragen oder seine Frageberechtigung für Endimion erschöpfen? soll er sein eignes Glück suchen oder dem Befehle Cynthias gehorchen? Freundschaft und Pflichtgefühl überwiegen: er preist die Freundschaft vor der Liebe und „will Endimion haben.“ Auf dem Marmor erscheint nun das Orakel: „Wenn sie, deren Gestalt vor allen die vollkommenste ist und kein Maß zuläßt, immer die eine und doch niemals dieselbe, immer wandelbar und niemals veränderlich, kommen und den Endimion in seinem Schlafe küssen wird, dann wird er aufstehen, sonst niemals.“ Die Meinung des

Orakels deutet klar auf Cynthia hin. Erfreut kehrt Eumenides heim, von Geron begleitet. Unterdessen war Zontes aus Griechenland, Pantalion aus Ägypten zurückgekehrt; der erstere hatte den Pythagoras, der andere den Gyptes mitgebracht. In der Zwischenzeit war Corsites in eine tiefe Leidenschaft zu seiner schönen Gefangenen, der Tellus, gefallen; sie benutzt dieselbe, um durch Trug und Versprechungen ihren Hüter zu vermögen den Endimion von dem mit Mondkraut bewachsenen Hügel gewaltsam zu entfernen und ihn mit List in eine dunkle Höhle zu bringen; bei dem Versuche findet Corsites den Körper Endimions schwerer als Blei und so unbeweglich, als ob er an die Stelle genagelt wäre; Corsites wird von einer Schar von Elfen umringt, welche ihn braun und blau zwicken, und den Schlafenden zum Gelächter des ganzen Hofes zurücklassen, während sie den Endimion bei ihrem Scheiden küssen.

Bei der Rückkehr des Eumenides zum Hofe der Cynthia sind vierzig Jahre vergangen; zwanzig hatte er gebraucht, ehe er mit Geron zusammentraf, zwanzig, um zurückzukehren. Nach einem Schlafe von vierzig Jahren wird Endimion von Cynthia durch den bekannten Kuß geweckt, Endimion bekennt seine tiefe Verehrung vor Cynthia, die ihm verspricht, daß sie nicht vergeblich ihn beschein en will. Belebt durch solche Güte fühlt Endimion seine Jugend erneuert, seine Glieder gekräftigt, sein im Laufe der vierzig Schlafjahre „verschimmeltes" Haar hat sich „gemausert", und alles dieses ist geschehen durch die Tugenden Cynthias, deren Händen die „Wage anvertraut ist, auf welcher Zeit und Schicksal gewogen werden." Es folgen die üblichen Verheiratungen: Tellus, von Cynthia gerichtet und begnadigt, reicht dem Corsites ihre Hand; Semele, eine zum Schweigen verurteilte Schönheit, darf wieder sprechen und heiratet auf Cynthias Antrag den Eumenides; Sir Tophas, ein lächerlich feiger Bramarbas, wird mit der Hand einer Magd beglückt, welche von ihrer Herrin Dipsas, weil sie das Geheimnis von Endimions Verzauberung verraten hatte, in eine Weide metamorphosiert, aber durch Cynthias Verdienst zu ihrer Magdgestalt wiederhergestellt war. Cynthias Triumphe sind groß; auch die Philosophen huldigen ihr; Pythagoras will an ihrem Hofe lieber zehn Jahre hinbringen als eine Stunde in Griechenland; Gyptes zieht den Anblick Cynthias dem Besitze von

ganz Ägypten vor; von den eitlen Thorheiten der Philosophen gehen sie zu den Tugenden über, die an Cynthias Hofe geübt werden, welche den Fremdlingen keine Stiefmutter ist. Es ist lauter Zufriedenheit.

Daß in dem Drama „Endimion" unter dem Namen Cynthia die Königin Elisabeth verherrlicht worden ist, ist eine allgemein angenommene Thatsache. Wer unter „Endimion" zu verstehen sei, war nicht immer klar. Der Verfasser der Einleitung zu dem Endimion in der Collection of Old English Plays überließ es noch dem Urteil oder der Einbildungskraft des Lesers, welche besondere Person als das Urbild zu der Gestalt des Endimion er sich denken wolle. Nach Halpin[1] ist Endimion der Graf von Leicester, Tellus die Gräfin von Sheffield, Corsites Sir Edward Stafford, Eumenides der Earl von Sussex. Am deutlichsten ist die Allegorie in den Gestalten Cynthia und Tellus durch den Widerspruch, daß die erstere die Mondgöttin, die zweite die Erdgöttin ist, daß beide aber dann auch ganz menschlich und irdisch empfindende und handelnde Personen sind. Lylys Endimion weiß zunächst nichts Herrlicheres als die Mondgöttin Cynthia; der blöde Jüngling des antiken Mythus, von Lyly in wortreicher, spitzfindiger Beredsamkeit unterrichtet, ist überschwenglich in der Verherrlichung der Mondgöttin Cynthia. „O schöne Cynthia," ruft Lylys Endimion in einer langen Rede aus,[2] aus der wir einige Stellen mitteilen, „warum nennen andere dich unbeständig, die ich immer unveränderlich gefunden habe? Die kränkende Zeit, verdorbene Sitte, lieblose Menschen, obwohl sie eine unvergleichliche Beständigkeit an meiner süßen Herrin wahrnehmen können, haben ihr die Bezeichnung der Wandelbarkeit, des Zunehmens und Abnehmens beigelegt. Ist die unbeständig, die einen geordneten Lauf einhält, die seit ihrer Schöpfung nicht einen Augenblick in ihrer Bewegung sich ändert? Es kann keine bewundernswürdigere, lobenswertere Eigenschaft des Meeres gedacht werden als Ebbe und Flut; und soll

1) Oberon's Vision in the Midsummer-Night's Dream illustrated by a Comparison with Lyly's Endymion. By the Rev. N. J. Halpin. London 1843, p. 61.

2) Fairholt 1, p. 6.

die Göttin des Mondes, von welchem das Meer diese Trefflichkeit empfängt, wegen des Zunehmens und Abnehmens für veränderlich gehalten werden? Blumen in ihren Knospen haben keinen Wert, bis sie erblüht sind; Blüten sind nur geschätzt, wenn sie reife Früchte sind; und sollen wir sie nun veränderlich nennen, weil sie aus Keimen zu Blättern, aus Blättern zu Knospen, aus Knospen zu ihrer Vollendung sich entwickeln?"

Auch in der Auffassung Floscculas, einer andern Person im Drama Endimion, ist Cynthia nur Mondgöttin. Sie hält der Tellus, welche, ihrem Namen entsprechend, sich als Göttin Erde geriert und rühmt, der Cynthia Macht über alle Natur entgegen: weißt Du nicht, sagt sie zu Tellus (p. 9), daß Deine Trauben bloß Hülsen sein würden, Deine Ähren nur Spreu und alle Deine Trefflichkeiten fruchtlos, wenn nicht Cynthia die einen in der Knospe bewahrte, die anderen in den Halmen nährte, durch ihren Einfluß alle Dinge stärkte, durch ihre Macht über alle Dinge geböte?"

Diese unnahbare Mondgöttin würde nun schwer zu sprechen sein, wenn ihr der Dichter nicht den Hof einer irdischen Königin gegeben hätte, an welchem auch erlauchte Philosophen, wie Pythagoras, zu wirken sich zur Ehre schätzen. Schon durch diesen Umstand wird Cynthia zu einer irdischen Herrscherin; auch sonst besitzt sie menschliche Eigenschaften. Die wachsame Eifersucht der Tellus hat doch entdeckt und spricht dem geliebten Endimion gegenüber (p. 21) aus, daß Cynthia nur ein Weib, nur eine Jungfrau ist, daß ihr Leben ein Ende haben wird, daß ihre Schönheit der Zeit unterworfen ist, und Endimion selbst muß einräumen, daß Cynthia nicht unsterblich, nur unvergleichlich ist. Der Cynthia am Himmel gefiel nichts so sehr, wie Corsites zu Tellus sagt (Endimion p. 50), als die Schönheit der Jungfräulichkeit, die Cynthia auf Erden gleicht ihr in diesem Zuge und ist auch darin der Mondgöttin gleich, daß sie wie diese[1] die Heiraten an ihrem Hofe nicht liebte; daher hält sich denn Endimions Liebe in ehrfurchtsvoller Ferne: denn „die stattliche Ceder, deren Gipfel bis in die Wolken reicht, beugt ihr Haupt nicht zu dem Gesträuche, das im Thal wächst;" „so ehrt Endimion in aller

1) Endymion 4, 1 (Fairholt 1, p. 50).

Demut die Cynthia, welche niemand zu lieben wagen darf, deren Neigungen unsterblich, deren Tugenden unendlich sind."

In der schon erwähnten Tellus sieht Halpin die Gräfin Sheffield. Ganz dieselbe Art der widerspruchsvollen Charakteristik, die wir bei Cynthia gefunden haben, hat der Dichter auf Tellus angewandt. Tellus kennt die Bedeutung ihres römischen Namens; sie weiß, daß sie im römischen Altertum eine Göttin war, daß sie bei der unglücklichen Katastrophe, welche der unbesonnene Phaëthon, „der Lenkung falscher Mären nicht gewachsen," über die Welt gebracht hatte (bei Ovid. Met. 2, 288), dem Jupiter ihr Verdienst vorgehalten hatte, mit welchem sie den Tieren Laub, dem Menschengeschlechte Feldfrüchte als milde Nahrung, den Göttern selbst Weihrauch spendete. Dieses Verdienst, in welchem zugleich ihre Schönheit besteht, schildert Tellus in Lylys Endimion mit größerer Ausführlichkeit und einiger Geschmacklosigkeit. „Ist nicht," ruft Tellus der Floscula zu,[1] „meine Schönheit göttlich, deren Leib geschmückt ist mit schönen Blumen, deren Adern Weine sind, die ein süßes Naß den trägsten Geistern gewähren; deren Ohren Ähren sind, um Kraft zu geben, deren Haar Gras, um Überfluß zu bringen; duftet nicht Weihrauch und Myrrhe aus meinen Nasenlöchern (of my nostrils) und wächst nicht jedes Opfer für die Götter in meinen Eingeweiden (in my bowels)? Unendlich sind meine Erzeugnisse, ohne welche weder Du, noch Endimion, noch irgend jemand lieben oder leben könnte." Diese reiche, durch allseitige Fruchtbarkeit so stark sich empfehlende Tellus ist nun an Cynthias Hofe durch Lyly eine rechte Intriguantin geworden. Sie ist vertraut mit allen Leidenschaften; Eifersucht und Ehrgeiz beherrschen sie; in boshafter Gesinnung tritt sie in die Gemeinschaft mit der schlimmen Zauberin Dipsas zum vierzigjährigen Schlafe des ihr treulosen Endimion, bei diesem Zauber wahrscheinlich eingedenk jener unglücklichen Mädchen, welche bei Theokrit und Virgil (Ecl. 8) den treulosen Geliebten durch die bösen Künste der Zauberei sich zurück zu gewinnen suchen. Zweideutig ist sie gegen Corsites, in welchem die Kokette eine Leidenschaft für sich entzündet, die sie nicht zu erwidern gedenkt. Zuletzt nimmt sie mit diesem Opfer ihrer

1) Endimion 1, 2 (Fairholt 1, p. 9).

Intrigue vorlieb, da sie Endimion nicht besitzen kann. In der That, in diesen Charakterzügen hat sie den Schleier der Allegorie vollständig abgeworfen; sie ist nicht mehr ein Bild einer „hingeschwundenen Mythologie," sondern eine Gestalt von so konkreter Beschaffenheit, wie sie nur von dem wirklichen Leben geboten wird.

Ich übergebe die übrigen Personen in dem Drama Endimion und bemerke nur, daß englische Interpreten auch Lylys Midas allegorisch erklären.

Halpin bemerkt, daß das Drama Midas eine handgreifliche Satire auf den König von Spanien, Philipp II. sei. „Ein wiehernedes Gelächter (horse-laugh)," sagt der genannte Interpret,[1] „wird von dem Hofdichter (Lyly) aufgeschlagen über Philipp II. und die unlängst erfolgte Niederlage der unüberwindlichen Armada, in welches ohne Zweifel die Königin, der Hof und jeder treugesinnte Mann mit Weib und Kind einstimmte." Die volle Enthüllung der dramatischen Satire Midas zu geben, hat sich Halpin versagt; er begnügt sich in einem kurzen Kataloge den Personen des Dramas den allegorischen Paß ohne ausführliches Signalement auszustellen. Danach ist Midas, wie wir schon wissen, Philipp II., König von Spanien, Bacchus der Genius von Indien, Pan („all" — Catholic) die päpstliche Allgewalt, Apollo die protestantische Oberherrschaft, Syrinx der römisch-katholische Glaube, Daphne der protestantische Glaube; Lesbos ist England; in dem Barbier Motto, welcher die Eselsohren des Midas der Welt verrät, ist Antonio Perez, Philipps Sekretär, dargestellt, welcher wegen verräterischer Veröffentlichung von Geheimnissen verbannt wurde. Ob diese Paßkarten von den Inhabern, denen sie ausgestellt sind, anerkannt werden, müssen wir Halpin zu beweisen überlassen. Nur Midas-Philipp interessiert wegen seiner Abstammung aus Ovid (Met. 11, 92 fg.). Der römische Dichter hat die beiden Geschichten von Midas um der Verwandlungen willen erzählt; in der ersten empfängt der unglückliche Mann von Bacchus die gewünschte Gabe alles in Gold zu verwandeln, und ist der Verwandelnde; in der zweiten empfängt er wegen der Schwäche seines musikalischen Urteils das Zeichen der Eselsohren und ist der Ver-

1) Oberon's Vision etc. p. 103.

wandelte. Bei Ovid sind diese beiden Erzählungen durch die Bezeichnung der dauerhaften Urteilslosigkeit des Midas verbunden; die Strafe der Eselsohren bleibt an ihm haften. Die beiden Erzählungen Ovids hat Lyly dramatisch dargestellt; Midas tritt unter seinen Hofleuten auf; es ist die Frage, welchen Wunsch er an den dankbaren Bacchus zur Erfüllung richten soll; er entscheidet sich für den Besitz der Goldmacherkunst, überwältigt durch eigne Neigung wie durch die Beredsamkeit des Mellakrites, welcher, obwohl von Geburt ein Phrygier eines mythischen Zeitalters, doch mit lateinischer Gelehrsamkeit durch Citate aus Virgil, Horaz, Ovid seine Beweise von der Macht des Goldes stützt.[1] Bacchus gewährt den Wunsch des Midas mit

---

1) Wir teilen diese Rede des Mellakrites hier mit, da sie auch sonst für den Stil Lylys sehr bezeichnend ist (Midas p. 6). Mellakrites sagt in Gegenwart des Midas: „Ich möchte wünschen, daß jeder Gegenstand, den ich berührte, sich in Gold verwandelte; das ist der Nerv im Krieg und süßes Glück im Frieden. Ist es nicht das Gold, welches den Keuschesten der Lust, den Ehrbarsten der Ausschweifung, den Weisesten der Thorheit, den Zuverlässigsten der Täuschung unterwirft und das heiligste Herz zum hohlsten macht? In dem Worte Gold liegt alle Macht der Götter, das Verlangen der Menschen, das Staunen der Welt, die Wunder der Natur, die Ungebundenheit des Glücks und der Triumph der Zeit. Durch Gold könnt Ihr die Throne anderer Fürsten erschüttern und habt Ihr euren eignen gegründet; ein Spaten von Gold untergräbt stärker als hundert Spaten von Stahl. Will jemand für fromm und gläubig gelten? Quantum quisque sua nummorum servat in arca, tantum habet et fidei: die Wage der Frömmigkeit hat goldene Hebebänder. Verlangt Ihr nach Tugend? quaerenda pecunia primum est, virtus post nummos, die erste Staffel der Tugend ist Gold. Dürstet jemand nach edler Abstammung und will er für schön gelten? et genus et formam regina pecunia donat: die Königin Münze besitzt eine Werkstätte Edelleute zu prägen und die Kunst Liebenswürdigkeit hervorzubringen. Ich leugne nicht, Liebe ist süß und das Mark der Menschenseele; Könige zu unterwerfen ist die Quintessenz königlicher Gedanken: nun dann folgt beides, Aurea sunt vere nunc saecula, plurimus auro venit honos, auro conciliatur amor; die Welt für das Gold, Ehre und Liebe werden erworben in Folge von Gewinnsucht. Ist Midas entschlossen die Gesinnungen treuer Unterthanen zu versuchen? sie vom Gehorsam zur Treulosigkeit, von der Lehnspflicht und Eidestreue zu Verrat und Meineid zu ziehen? quid non mortalia pectora cogis auri sacra fames? Welche Löcher bohrt nicht das Gold in die Herzen der Menschen? Solcher Wert liegt im Golde, daß es, erzeugt in dem dürrsten Boden und mit Füßen getreten, empor steigt,

den Worten: Poenam pro munere poscis. Daß auch Bacchus lateinische Citate braucht, ist an sich nicht zu verwundern; es mag aber auffallen, daß er die angeführten Worte der Rede des Sonnengottes entlehnt, mit welcher dieser bei Ovid Metam. 2, 99 den Phaëthon vor der Annahme des gefährlichen Geschenkes gewarnt hatte. Von Ovid wird ein Grund, aus welchem des Midas Begierde nach Gold zu erklären wäre, weiter nicht angegeben, Lyly fügt ihn hinzu: er liegt in der Herrschgier und Eroberungssucht des Königs. Diese wird von seiner Tochter Sophronia, einer sehr besonnenen Jungfrau, sehr stark getadelt; aus dem Munde des reuigen Königs, welcher im Besitze der Fähigkeit alles in Gold zu verwandeln nun nichts mehr zu essen und zu trinken hat, erhalten wir die umfassendsten Konfessionen des grausamen und blutdürstigen Eroberers. „Konnten die Schätze von Phrygien," ruft Midas in Gegenwart seiner Hofleute aus, „der Tribut von Griechenland, die Gebirge im Osten, deren Inneres Gold ist, meiner Seele mit Gold nicht genug thun? Ehr-

um auf den Häuptern von Fürsten zu thronen. Wünsche Gold, Midas, oder wünsche nicht Midas zu sein. Wurde in dem Rate der Götter Anubis mit seiner langen goldnen Nase nicht dem Neptun vorgezogen, dessen Gestalt nur Erz war? und wurde Äskulap nicht mehr wegen seines goldnen Bartes geehrt als Apollo wegen seiner süßen Harmonieen?"

Als die übrigen Hofleute des Midas andere wünschenswerte Dinge hervorheben, verteidigt Mellakrites den Besitz des Goldes weiter durch Anführungen aus der antiken Mythologie, Sage und Geschichte, durch lateinische Citate, wie Res est ingeniosa dare, und andere. Er erinnert, vielleicht mit einer Reminiscenz an Danae (Horat. Carm. 3, 16, 1—8), an Jupiter, welcher in der Überzeugung, daß Gold ein größerer Gott sei als er selbst, mit goldnen Schwingen in denjenigen Verschluß flog, den er mit seinen Schwansflügeln nicht erreichen konnte; er erinnert an die drei Göttinnen, deren Streit ein goldener Apfel hervorgebracht habe; er erwähnt, daß die Thore vieler Städte der goldene Schlüssel (vgl. Horat. carm. 3, 16, 13—15) geöffnet habe. Bemerkenswert ist die sophistische Erklärung, mit welcher er die allegorische Gestalt der Gerechtigkeit benutzt, um seine Behauptung von der Allmacht des Goldes zu stützen. „Die Gerechtigkeit selbst," sagt er, „sitzt nicht deshalb mit verschleiertem Antlitz da, weil sie kein Gold annehmen will, sondern um nicht gesehen zu werden, wenn sie beim Empfange dessen errötet; die Wage, welche sie hält, soll nicht das Recht wägen, sondern den Wert, welchen die Gabe der Bestechung hat; sie wird ihr entblößtes Schwert einstecken, wenn Du ihr eine goldne Scheide darbietest."

geiz verschlingt Gold und trinkt Blut; klimmt so hoch durch anderer Menschen Häupter, daß er seinen eignen Nacken bricht. Was sollte ich mit einer Welt von liegenden Gründen machen, dessen Leib zufrieden sein muß mit sieben Fuß Erde? oder warum gelüstete mir, so viele Kronen zu gewinnen, da ich selbst nur Ein Haupt habe? Diejenigen, welche kleine Schiffe auf der See nahmen, nannte ich Seeräuber, mich selbst, der ich ganze Flotten zu Grunde richtete, einen Eroberer, als ob der Raub des Midas unter der Maske des Namens Triumph verborgen würde und der Handel anderer Völker Verrat heißen müßte. Du hast dich selbst durch vergossenes Blut gefüttert, wie Diomedes seine Rosse mit Blut; so unersättlich war dein Durst, so verheerend dein Schwert. Zwei Bücher habe ich immer in meinem Busen getragen, die ich Dolch und Schwert nannte; in ihnen waren die Namen aller Fürsten, Edelleute und Vornehmen dem Tode zugeschrieben, wenn nicht (was noch schlimmer) der Sklaverei. O meine Herren, wenn ich meiner Grausamkeiten in Lykaonien gedenke, meiner Usurpation in Getulien, meiner Unterdrückungen in Sola, dann finde ich keine in meinen Eroberungen bewiesene Gnade, keinen Vorwand für meine Kriege, kein Maß in meiner Besteuerung. Ich habe meine Gesetze mit Blut geschrieben und meine Götter aus Gold gemacht; durch mich ist der Schoß der Mütter zum Grabe der Kinder geworden, durch mich haben Wiegen im Blute wie Boote geschwommen, sind Tempel der Götter zu Häusern für Buhlerinnen geworden. Hat nicht die See unter der Zahl meiner Schiffe geseufzt und sind sie nicht verunglückt, daß nicht zwei an Zahl übrig blieben? Habe ich nicht meine Unterthanen in das Feldlager gestoßen, wie Stiere an den Karren; und die ich zu Sklaven durch ungerechte Kriege gemacht habe, gebrauche ich sie nicht als Sklaven zu jedem Kriege? Habe ich nicht die Unterthanen meiner Nachbarfürsten verführt, ihre angestammten Könige zu töten wie Motten, welche das Gewand verzehren, in welchem sie erzeugt sind, wie Nattern, welche die Eingeweide benagen, aus denen sie geboren sind, wie Würmer, welche den Wald zerstören, in dem sie das Leben empfangen haben? Auf welches Königreich habe ich nicht Anspruch erhoben, indem ich jede Kleinigkeit zu einem Rechtsanspruch machte und die Bewohner aller umliegenden Länder zu Verrätern stempelte, als ob ich von Göttern

zum unwidersprechlichen Erben der Welt erschaffen wäre? Warum wünschte ich, daß alles, was ich ergriffe, Gold werden möchte, als deshalb, weil ich dachte, aller Menschen Herzen würden durch Gold ergriffen werden, und Gold würde erobern und beherrschen, was durch List und Tapferkeit nicht erreicht werden konnte. Eine Brücke von Gold dachte ich nach der Insel zu schlagen, auf welcher meine ganze Flotte keine Bresche machen konnte." Wir halten hier inne, obwohl die Rede des Midas bei Lyly noch nicht zu Ende ist, um zu bemerken, daß besonders die letzten Worte des Midas, sowie der Inhalt der Rede überhaupt, das Publikum des Dramas an Philipp II. erinnern konnte, der wenige Jahre vorher (Lylys Midas erschien gedruckt 1592) England mit der unüberwindlichen Armada zu erobern versucht hatte. Die furchtbare Niederlage, welche die Armada (1588, „der Sturmhauch Gottes hatte sie zerstreut") erfuhr, verwandelte den Zorn der Engländer gegen Philipp auch in Spott und die Bühnen blieben in der Verhöhnung des spanischen Herrschers nicht zurück. [1]

Auf die reuige Selbstanklage des Midas folgt die bekannte Befreiung von der unseligen Fähigkeit alles in Gold zu verwandeln, doch hat die Erfahrung den phrygischen König nicht klüger gemacht. Die dickhäutige Seele blieb ihm bei Lyly wie bei Ovid (pingue sed ingenium mansit, Ovid. Metam. 11, 148), und sollte ihm neuen Schaden bringen. In Lylys Drama können wir selbst über die poetische Begabung des Apollo und Pan urteilen, da in dem Wettstreit jeder der beiden Götter ein Gedicht vorträgt, ein Loblied auf die Herrin Daphne und Syrinx (p. 12); Midas, in der ästhetischen Kritik nicht geübt, giebt abweichend von dem Urteil der Nymphen dem Pan den Preis, und sein neues Schicksal ist entschieden. Er empfängt die Eselsohren. Aber Apollo ist bei Lyly gnädiger als bei Ovid; er erbarmt sich des Unglücklichen, nachdem derselbe eine reuevolle Gesinnung gezeigt und seine Thorheit und Fehler bekannt hat. Apollo nimmt seine Unterwerfung an und erteilt ihm einen orakelartigen Rat in Versen:

1) Halpin, Oberon's Vision p. 103.

In gleicher Schale wäg' nicht Gold und Recht
Und wäg' mit einer Hand nicht Krieg und Frieden.
Dein Haupt begnüge sich mit einer Krone
Und trage Sorge einen Freund zu wahren.
Der Freund, den du zum Feind dir machen würdest,
Er würde mit Gewalt dich doch besiegen,
Das Königreich, das du zur Welt erweiterst,
Fällt ab von dir um deines Stolzes willen;
Die Hand, die mit Gewalt du kühn bewaffnest,
Sie wird vor Furcht an deinem Leib verdorren;
Das Gold, dem du als einem Götzen dienst,
Es wird im Handel ein gemeines Gut.
Wenn du so willst, schüttl' ab des Esels Ohren,
Wenn nicht, so mußt du immerdar sie schütteln.

Midas ist einverstanden; er versteht nun, wie er selbst sagt, daß Lesbos nicht durch Gold gewonnen werden will, durch Gewalt nicht kann; daß „die Götter es aus der Welt gestellt haben als eine Insel, über die niemand in der Welt gebieten soll." Infolge dieser Einsicht fallen die Eselsohren ab und ein Lobgesang auf Apollo schließt das Drama. [1]

Die Wendung, welche Lyly auch der zweiten Katastrophe in Midas' Leben gegeben hat, die Hinweisung auf Lesbos, womit nach Halpin England gemeint ist, das wiederholte Bekenntnis der Erobe-

1) Dieser Hymnus lautet in freier Übersetzung:

Dem Gott des Tags, Apollo, singet,
Des goldner Strahl Auroren bringet
Den Glanz und leihet ihrem Auge Licht,
Und göttlich schön erscheint ihr Angesicht,
Dem Phöbus singt und seinem Sitz,
Es strahlt an ihm der Diamanten Blitz.
Lieder laßt uns singen, Lieder
Dem Heiland und des Musen-Chors Gebieter.
Die Flamme glänze jetzt auf den Altären,
Mit Lorbeer woll'n wir seine Lyra ehren,
Mit Daphnes Zweig sein Haupt bekränzen,
Die Musen feiern seinen Sitz mit Tänzen.
Wenn sein bezaubernd Lautenspiel erfreut,
Sei um sein Heiligtum das Lorbeerreis gestreut.
Lieder laßt uns singen, Lieder
Dem Gott des Strahls, dem delischen Gebieter.

rungssucht, die er von neuem verwirft, lassen die Meinung zu, daß auch im Midas, wie im Endimion, eine allegorische Tendenz vorwaltet, wenn auch der Umfang der Allegorie nicht so groß ist, wie Halpin meint. Jedenfalls ist aber durch die Darstellung des Midas-Philipp der Elisabeth indirekt ein Kompliment gemacht. Nach Friedrich Bodenstedts Meinung[1] ist auch das Drama Sappho und Phao „eine Huldigung, welche der jungfräulichen Königin dargebracht wurde." Dieses Drama ist bereits vor „Endimion" gedichtet worden. Daß Elisabeth in der Gestalt Sapphos dargestellt sei, ist wahrscheinlich durch die Eigenschaften, welche Lyly ihr zuteilt; Sappho ist in seinem Drama Fürstin in Sicilien und durch hohe Schönheit ausgezeichnet. Beide Eigenschaften besaß sie im Altertum nicht; in Ovids 15. Heroide, welche wahrscheinlich die Veranlassung zu Lylys Dichtung geworden ist, bezeichnet sie sich selbst als klein von Gestalt und von dunkler Gesichtsfarbe. In der Darstellung ihrer Liebe zu Phao benutzt Lyly die unverbürgten Geschichten, welche im Altertum über die große Dichterin verbreitet waren; auch im Altertum erzählte man, was Lyly mit Umänderungen benutzt hat, daß Phaon ein Fährmann war, der von Aphrodite für die erwiesene Gefälligkeit der Überfahrt ein Alabastron empfing, woraus er sich salbte und der schönste der Menschen wurde.[2] Daß Sappho bei Lyly in Syrakus wohnt, entspricht einer verbürgten Nachricht der Alten; sie floh von Mitylene und kam zu Schiffe nach Sicilien. Die unverwelklichen Rosen von Pierien, welche die „zehnte Muse" besaß, sind bei Lyly stark verblichen; das lyrische Gedicht, welches in seinem Drama der Sappho in den Mund gelegt wird, ist an Amor gerichtet, wie eine berühmte Ode Sapphos die Aphrodite anruft,[3] hält aber nicht im entferntesten den Vergleich mit der Schönheit der Dichtung Sapphos aus. Im übrigen ist der Charakter Sapphos bei Lyly interessant genug; gereinigt von den Flecken, welche Ovid in der genannten Heroide, dem verläumderischen Gerücht folgend, ihr angeheftet hatte,

1) Shakespeares Zeitgenossen 3, p. 47.

2) Welcker, Sappho von einem herrschenden Vorurteil befreit. Kleine Schriften 2, p. 106.

3) Sappho and Phao 3, 3 (Fairholt 1, p. 193). Sapphos Ode, übersetzt von Köchly — über Sappho; Akademische Vorträge, p. 189, 190.

tritt sie in unvergleichlicher Tugend hervor; der Liebe zu Phao sucht sie zu widerstehen, aber eine kranke träumerische Stimmung bemächtigt sich ihres Herzens; jedoch Cupido selbst, im Auftrage der eifersüchtigen Venus, verwandelt ihre Liebe in Haß, entläuft aber seiner Mutter, um der Sappho dienend anzugehören.

Das Bild der Sappho erscheint noch gehobener durch den Gegensatz ihrer Nebenbuhlerin, der Venus. Ihre Treulosigkeit gegen ihren Gatten, ein Gegenstand der Dienergespräche, wird recht erklärt durch häusliche Scenen. Sie schmeichelt dem Vulkan, wenn sie einen Wunsch von ihm erfüllt sehen will, und ist impertinent, wenn sie das Gewünschte erlangt hat. Mit ihrem Lose ist sie nicht zufrieden und klagt, daß sie in der Schmiede Vulkans, wo der Gott, umgeben von seinen Gesellen, den Cyklopen, arbeitet (Hor. carm. 1, 4, graves Cyclopum Vulcanus ardens urit officinas), ein unästhetisches Leben führen muß, für welches sie sich indessen durch allerlei Abenteuer entschädigt.

Wenn der allegorische Schleier, der den „Mydas" bedeckt, Erinnerungen an große geschichtliche Ereignisse, an die Niederlage eines mächtigen Königs erwecken sollte, so hat Lyly in dem Drama Campaspe, dem ersten unter seinen dramatischen Dichtungen, den Boden der Geschichte unmittelbar betreten. Er stellt ein Ereignis aus dem Leben Alexanders des Großen dar, welcher nach der Erzählung des Plinius (Naturgeschichte 35, 10) dem Maler Apelles ein schönes Weib schenkte, zu welchem derselbe eine heftige Neigung gefaßt hatte. Die Worte, mit welchen der Macedonierkönig bei dieser Gelegenheit von Plinius charakterisiert wird, „magnus animo, major imperio sui, nec minor hoc facto quam victoria aliqua" mögen Lyly zu seiner Darstellung veranlaßt haben. Er würde seine Aufgabe glänzender gelöst haben, wenn er ein tieferes Seelenleben in Alexander, Campaspe, Apelles entwickelt, wenn er den Kampf zwischen Leidenschaft und Großmut energisch gezeichnet hätte.[1] Was wir in der Seele des Königs selbst sich entfalten sehen möchten, den Kampf der Liebe mit den großen Plänen und historischen Aufgaben des

1) Vgl. Mézières, Prédécesseurs et contemporains de Shakspeare p. 66, 67.

Königs, das ist vielmehr an zwei Personen, an Alexander und Hephästion verteilt, welcher den König zu Thaten mahnt. Aber welche Mängel das Drama auch sonst habe, es ist das gelungenste von allen Dramen Lylys.[1] Wir können hier bei allem Anekdotenhaften der Darstellung doch einen Blick in die Geschichte thun. Die Neigung zur pointierten, antithetischen, wortspielenden Darstellung konnte der Dichter mit Recht in der Zeichnung solcher Charaktere, wie Diogenes, befriedigen. Der Cyniker tritt in der interessanten Gestalt auf, in welcher ihn schon das Altertum kannte, ein tiefernster und komischer Charakter zugleich zu sein. Er hat den Mut sich einer Welt von Vorurteilen entgegenzuwerfen; er besitzt die volle Grobheit einer rücksichtslosen Wahrheitsliebe, die selbst vor der Majestät nicht zurückweicht; seine Äußerungen, kurz, unverhüllt, pointiert, legen die Natur der Dinge schonungslos bloß; wenn er die Erziehungsmethode eines Athenienfers geißelt (5, 1), stehen wir auf seiner Seite; wenn er den Athenienfern ein Schauspiel verspricht und die Neugierigen erwarten, daß er fliegen werde, so verkehrt sich die Posse in den Ausdruck herber Wahrheiten, die er den Leichtsinnigen sagt, „welche bauen, als ob sie ewig leben sollten, und schwelgen, als ob sie morgen sterben sollten.“[2]

Aus den Mitteilungen, die wir über Lylys Dramen bisher gegeben haben, ist schon zum Teil hervorgegangen, daß seine Behandlung der antiken Stoffe anachronistisch ist oder Anachronismen enthält. Versetzen wir uns im Endimion in ein mythisches Zeitalter, so werden wir den Pythagoras, der an Cynthias Hof kommt, so wenig mit dem Mythus in Übereinstimmung bringen können, als Pythagoras zu Elisabeths Hof paßt, den der Dichter doch durch die Allegorie bezeichnen wollte. Lyly kennt keine Schranke, keine Farbe der Zeiten; es ist eine lächerlich anachronistische Erfindung, daß in der „Gallathea“ Neptun Straferfatz sucht, weil die Dänen in Lincolnshire einen seiner Tempel zerstört haben, und daß in demselben Drama, in welchem Neptun auftritt, auch ein Alchymist zu seinen verspotteten

1) Eine instruktive Übersicht mit Übersetzungen hat Bodenstedt gegeben, Shakespeares Zeitgenossen 3, p. 20 fg.

2) Campaspe 4, 1 (Fairholt 1, p. 131).

Thorheiten eine Stelle findet. Auch wo uns Lyly in ein wirklich historisches Zeitalter versetzt, wie in dem Drama „Campaspe," erläßt er uns die historischen Unrichtigkeiten nicht; in dem genannten Drama ist die Zeit gewählt, in welcher Alexander zu Corinth mit Diogenes das vielerwähnte Gespräch hatte; aber an den Unterredungen der Philosophen muß bei Lyly auch Plato teilnehmen,[1] der bereits im Jahre 348 gestorben war. Auch heißt es die Sitte und Farbe des Zeitalters anachronistisch verkennen, wenn in die Zeiten der antiken Gottheiten moderne Gedanken, Formen, Gebräuche, Trachten getragen sind. Pandora in Utopien, um ihre finstere Gesinnung zu bezeichnen, sagt, daß eine der Gottheiten sie zur Puritanerin gemacht habe;[2] Pan rühmt sich gegen Apollo, daß seine kunstlosen Lieder, zur Hirtenflöte gesungen, genußreicher seien als Apollos Sonette, vom Saitenspiel begleitet; Diana tadelt ihre Nymphen wegen ihrer Sonettenstudien;[3] Alexanders Soldaten sind so verweichlicht, daß sie als Liebende Handschuhe an der Sammetmütze tragen; der Gebrauch der Liebenden Handschuhe am Hute zu tragen herrscht auch im Zeitalter des Midas, und Pandora verspricht demjenigen ihrer Liebhaber, der einen wilden Eber, das Verderben der utopischen Fluren, erlegt, als Dank für die That ihren Handschuh, ruft dem Diener Gunophilus zu: „Bursche, trag mir die Schleppe!"[4] und verlangt von ihm außer Balsam und Veilchen auch „die heilige Tabakspflanze."[5] Zuweilen sind dergleichen Anachronismen mit Wortspielen und Scherzen verbunden: die Goldgier des Mellakrites, sagt Sophronia im Midas (2, 1, Fairholt 2, p. 18), ist so groß, daß seine Herzbänder aus den Börsenschnüren des Plutus gemacht sind (his heart-strings are made of Plutus' purse-strings), und der Diener Epiton im Zeitalter des Endimion (4, 2, Fairh. 1, p. 52) nennt sich mit scherzender Beweisführung einen vollkommenen Mikrokosmus.

1) Vergl. die Mittheilungen und Gespräche bei Bodenstedt, Shakespeares Zeitgenossen 3, p. 23—25.

2) The Woman in the Moon 5, 5 (Fairholt 2, p. 214).

3) Midas 4, 1 (Fairholt 2, p. 40).

4) Campaspe 4, 3 (Fairholt 1, p. 135); Midas 2, 1 (2, p. 18); Woman in the Moon 2, 1 (2, p. 167, 168).

5) Woman in the Moon 3, 1 (2, p. 174).

Mit dieser anachronistischen Behandlung der Dinge steht im genauesten Zusammenhange die Neigung Lylys lateinische Stellen, namentlich aus Dichtern, den Personen seiner Dramen in den Mund zu legen. Diese Geschmacklosigkeit, bei den Dichtern des Zeitalters überhaupt beliebt und schon von Philip Sidney verspottet,[1] findet sich bei keinem in breiterem Umfange und größerer Varietät als bei Lyly, und der Umstand, daß seine Dramen vor der gelehrten Königin aufgeführt wurden, sowie die Neigung, seine nicht verächtliche Kenntnis lateinischer Schriftsteller zur Schau zu stellen, mag zu dem ausschweifenden Gebrauche lateinischer Citate die noch stärkere Veranlassung gegeben haben. Keine Person und kein Zeitalter in Lylys Dramen ist ohne lateinische Citate: von dem obersten Gotte Jupiter bis zum letzten Bedienten sind alle mit Stellen aus Virgil, Ovid, Cicero vertraut; die Göttinnen, die Hofdamen verstehen ihr Latein und bringen es an; Pandora bei den Utopiern, besonders durch lateinische Gelehrsamkeit ausgezeichnet, und Candius im Drama „Mutter Bombie," welches nicht einen antiken Stoff behandelt, citieren lateinische Verse. Am meisten ist diese Gelehrsamkeit an den Dienern in Lylys Dramen zu bewundern, unter denen Gunophilus, welcher der Pandora die Schleppe trägt, ohne allen Grund den Anfang von Cicero de officiis citiert, und Peter alle möglichen barbarisch-lateinischen Ausdrücke der Alchymie kennt.[2] Eine Liebhaberei der Diener sind lateinische Sprichwörter oder berühmte Aussprüche: comes facetus est tanquam vehiculum in via, sagt Gunophilus zu Pandora; venter non habet aures, citiert der Diener Molus; nemo videt manticae quod in tergo est, führt der Kenner von Phaedrus (4, 9), der Diener Eryticus an; mit „omnia mea mecum porto" beschließt Epiton seine Witze und fügt noch „coelo tegitur qui non habet urnam" hinzu.[3] Auch die Götter verschmähen dergleichen volkstümliche Wendungen nicht: sine Baccho et Cerere friget Venus,

---

1) Vergl. Drake, Shakespeare and his Times 1, p. 444.

2) The Woman in the Moon 6, 5 (Fairholt 2, p. 203); Gallathea 2, 2 (1, p. 233).

3) The Woman in the Moon 4, 1 (Fairholt 2, p. 198); Sappho and Phao 3, 1 (1, p. 185); Endimion 4, 2 (1, p. 62, 53).

sagt Cupido selbst.[1] Die Auktorität antiker Dichtersentenzen wird anerkannt, indem sie dienen eine Behauptung zu stützen, wovon die Rede des Mellakrites über die Macht des Goldes, die wir mitgeteilt haben, genügende Beispiele giebt. Durch lateinische Verse suchen Liebende die harten Herzen ihrer Herrinnen zu rühren: wie Orlando in Shakespeares Wie es euch gefällt seine Preisgedichte auf Rosalinde an die Bäume des Waldes heftet, so schreiben die Liebenden Ramis und Montanus in Hoffnung auf Erfolg und Gegenliebe lateinische Verse auf einen Baum der Ceres.[2] Auch der Witz bemächtigt sich der Latinität; von den sieben lateinischen Stellen, welche Sir Tophas im Gespräch mit dem Pagen Epiton auf einer Seite citiert,[3] enthält die eine Ciceros berühmte Worte „cedant arma togae," mit welcher Sir Tophas auffordert ihm die Waffen abzunehmen und den Schlafrock zu reichen. Derselbe leitet seine Liebe zu alten Matronen mit den Worten ein: animus majoribus instat.[4] Einen obscönen Scherz mit dem Satze: „Caro carnis genus est muliebre" macht der Diener Raffe;[5] zu vergleichen ist der beliebte Witz auf das Horn betrogener Ehemänner mit cornucopia, der an einer anderen Stelle mit „Felix, quem faciunt aliena pericula cautum" eingeleitet wird (Mydas 1, 2; 5, 2, p. 14, 58). Vorwärts und rückwärts werden lateinische Distichen recitiert von Pandora und Stesias.[6] Die Livia in dem Drama Mother Bombie ist vielleicht die einzige Person in Lylys Dramen, welche kein Latein versteht; obwohl sie dies ihrem Anbeter gesteht, unterrichtet er sie doch in der Kunst zu lieben mit Versen aus Ovid,[7] ein Spiel, das zu tieferen Zwecken angewandt in Shakespeares Lustspiel „Die gezähmte Widerspenstige" wiederkehrt. Bei so viel Gelehrsamkeit Lylys mag man sich über verschiedene Fehler wundern, von denen wir nur einen um Shakespeares willen hervorheben. In dem Wintermärchen ist von dem letzteren das Wort

1) Love's Metamorphosis 5, 1 (2, p. 249).
2) Love's Metamorphosis 1, 2 (Fairh. 2, p. 216).
3) Endimion 3, 3 (Fairh. 1, p. 36).
4) Ibid. 5, 2, p. 73.
5) Gallathea 5, 1 (1, p. 264).
6) The Woman in the Moon 3, 1 (2, p. 175).
7) Mother Bombie 1, 3 (Fairh. 2, p. 84).

„Delphos" unbesehen aus Greenes Erzählung „Pandosto oder der Triumph der Zeit" aufgenommen worden: auch bei Lyly findet sich dieses „Delphos" an drei Stellen.[1]

Der heutige Leser der Lylyschen Dramen, der an der Dichtung der Griechen, sowie an der reinen Formenschönheit Goethes und Schillers seinen Geschmack gebildet hat, wird sich von Lylys Behandlung antiker Stoffe, von seiner Verwendung antiken Wissens abgestoßen fühlen. Er wird geneigt sein, das Verfahren Lylys geschmacklos, kritiklos und willkürlich zu nennen. Lyly hat sich nur selten bemüht sich in den Geist der Zeiten zu versetzen, vielmehr war ihm, was er aus dem klassischen Altertum aufnahm, nur Stoff, Material, das er dem Geschmacke seines Zeitalters gemäß behandelte, dem er das Gepräge seiner eignen Neigungen und Bildung aufdrückte und dadurch eine ganz andere vom Altertum abweichende Farbe gab. Die antiken Götter, welche Lyly in seine Dramen einführte, sind nicht mehr die antiken; sie reden eine ganz andere Sprache als bei den Alten; ihre Funktionen sind erweitert, ihre Gesinnungen modernisiert. Am meisten tritt dieses an den Gottheiten hervor, welche die Liebe, die in der modernen Dichtung eine ungleich andere und tiefere Bedeutung hat, vertreten, an Amor und seiner Mutter. Diese Gestalten sind bei Lyly Lustspielcharaktere geworden, und man kann die Scenen, in denen sie auftreten, die Worte, die sie aussprechen, nicht lesen, ohne an den ähnlichen Ton erinnert zu werden, in welchem sie bei Shakespeare zwar nicht persönlich auftreten, aber von den Humoristen desselben behandelt und besprochen werden. Der Amor oder Cupido Lylys ist eine bei weitem individuellere Gestalt als wir sie in Ovids Dichtungen, welche Lyly die erste Anregung boten, gezeichnet finden. Sein Charakter enthält die widersprechendsten Eigenschaften, die wir öfter in der Form des Oxymoron ausgedrückt finden. Bei der Zusammenkunft des Cupido mit einer Nymphe der Diana im Drama Gallathea spricht er von der Liebe. Die Nymphe erwidert: „Liebe? guter Herr, was meint ihr damit? was nennt ihr so?" Nach Cupidos Definition ist sie „Hitze voll Kälte, Süßigkeit voll Bitterkeit, Pein voll Genuß, welche bewirkt,

1) Midas 5, 2 (Fairh. 2, p. 56); 5, 3 (p. 63, 64).

daß die Gedanken Augen haben und die Herzen Ohren; erzeugt durch das Verlangen, genährt durch die Freude, entwöhnt durch die Eifersucht, getötet durch Heuchelei, begraben durch Undankbarkeit." [1] Nach dieser Theorie fühlt Niobe in sich selbst „eine ergötzende Pein, eine frostige Hitze, eine süße Bitterkeit." [2] Als Cupido von Diana gefangen ist, seine Flügel beschnitten, seine Fackel ausgelöscht, seine Bogen verbrannt, seine Pfeile zerbrochen sind, bleibt er sich doch seiner Macht bewußt: „Ich trage meine Pfeile in meinen Augen, meine Flügel an meinen Gedanken, meine Fackeln in meinen Ohren, meinen Bogen in meinem Munde: so kann ich verwunden durch Blicke, fliegen durch Gedanken, entzünden durch Hören, treffen durch Reden." [3] Das Wesen und die Kennzeichen der Liebe werden sehr sorgfältig erörtert: Seufzer und Thränen bezeichnen sie und die Seufzer stammen unter anderem aus der Schmiedeesse in dem Herzen der Narren,[4] wie bei Shakespeare Romeo sagt: „Lieb' ist ein Rauch, den Seufzerdämpf' erzeugten", und Lorenzo (2, 4) behauptet, daß ein Dunst von Romeos Seufzern vor der Sonne schwebe. In einem ausführlichen Vergleiche mit der Rose werden die Eventualitäten der Liebe von Celia geschildert.[5] Wo sich Lyly in der Schilderung des Cupido an Ovid anschließt, überbietet er seine Quelle durch stärkere Betonung; die Eigenschaften der Pfeile des Gottes, von Ovid (Met. 1, 468 fg.) angeführt, sind von Lyly vermehrt und mit specielleren Wirkungen ausgestattet.[6] Der individualisierte Charakter Cupidos tritt bei Lyly auch in solchen Zügen hervor, daß er mit „Herr" angeredet wird (im Hohne nennt ihn Diana „Herr Knabe"), daß er mit Campaspe Karten um Küsse spielt, daß er als Bettler, um eine Wohnung verlegen, in ein Menschenherz sich schleicht,[7] wie nach Platos Epigramm die Grazien, ein unvergängliches Heiligtum suchend, es in der Seele des Aristophanes fanden.

---

1) Gallathea 1, 2 (Fairh. 1, p. 223).
2) Love's Metamorphosis 2, 2 (2, p. 225).
3) Gallathea 5, 3 (Fairh. 1, p. 272).
4) Love's Metamorphosis 4, 1 (2, p. 240).
5) Love's Metamorphosis 5, 4 (2, p. 255).
6) Sappho and Phao 4, 2; 5, 1 (1, p. 200, 207).
7) Campaspe 3, 5 (Fairh. 1, p. 128); Endimion 4, 2 (1, p. 52).

Nicht minder modernisiert, bei aller Anlehnung an antike Charakterzüge, läßt Lyly die Mutter des Cupido auftreten; an die Stelle der plastischen Darstellung der Alten ist bei Lyly ein genrebildlicher niederländischer Stil getreten. Mercutio in Romeo und Julie (2, 1) nennt die Venus ein schwatzhaftes Weib;[1] er konnte es um so füglicher, wenn er sich der Venus erinnerte, wie sie in Lylys Sappho und Phao auftritt. Sie schwatzt hier die Leiden ihrer Häuslichkeit aus, „daß sie bei Vulkan in einer Schmiedewerkstätte wohnen muß, wo Blasebälge statt der Liebesseufzer gehört werden, wo schwarzer Rauch aufsteigt statt süßen Parfüms, wo man statt des Schlages liebender Herzen nur den Schlag der Schmiedehämmer vernimmt." Ihr Gatte, klagt sie weiter, „ist ebenso sauertöpfisch in seinen Manieren als sein Körper schief ist; er schmiedet Nägel, wenn er Küsse geben sollte, und hämmert rauhe Harnische, wenn er süße Liebeslieder singen sollte."[2] Ihre zärtlichen Abenteuer, vor allem die Leidenschaft für Phao hat sie alt gemacht; die Schäden, welche ihre Schönheit bekommen hat, schildert sie sehr speciell und mit Anwendung altenglischer Sprichwörter von grober Beschaffenheit;[3] ihr Betragen gegen ihren Gatten hebt derselbe einsichtsvoll specialisierend hervor, und in ihrer Strenge gegen den entlaufenen und wieder eingefangenen Sohn ist die antike Tradition komisch erweitert und geschärft.[4]

Eine ähnliche Art der Charakteristik läßt sich auch an andern antiken Charakteren Lylys wahrnehmen; wir erinnern an seine Behandlung der Pandora. Wie man auch über den poetischen Wert und Geschmack dieses Verfahrens denken möge, man wird demselben eine erweiternde Originalität nicht absprechen können. In einigem Grade tritt diese Originalität in der Verwendung antiken Stoffes zu

1) Gossip; Klatschbase nach Bodenstedts Übersetzung.

2) Sapho and Phao 1, 1 (1, p. 159).

3) Sie sagt von sich (Sappho und Phao 4, 2 (1, p. 199): Venus waxeth old; — — now crowes foote is on her eye, and the black oxe hath trod on her foot. Der Krähenfuß an den Augen bedeutet die Runzeln unter denselben; die andere Wendung bezeichnet Erschöpfung durch Alter und Sorgen.

4) Sappho und Phao 4, 2 (1, p. 199); 4, 4 (p. 205); 5, 2 (p. 211).

Bild und Gleichnis hervor. Von Drayton wurde Lyly als ein Schriftsteller charakterisiert, der immer von Steinen, Sternen, Fischen, Fliegen spricht, mit Worten spielt, mit müßigen Bildern ficht.[1] Drayton hätte hinzufügen können, daß Lyly ebenso häufig Personen und Gegenstände aus der antiken Mythologie, Sage, Dichtung und Geschichte anführt und seine Gleichnisse aus diesem Gebiete entlehnt. In den Dramen sind die mythologischen Gleichnisse am häufigsten; die Eigenschaften der Götter werden im Gleichnis Menschen beigelegt, das Gebiet der Götter wird auf das menschliche übertragen. „Ist es nicht eine Schande, Corsites", heißt es im Endimion, „daß du, der so lange im Lager des Mars lebte, jetzt in der Wiege der Venus dich schaukeln lässest?"[2] „Falle nicht aus der Armierung des Mars in die Arme der Venus", mahnt Hephästion den Alexander.[3] Das Thun der Götter wird gleichnismäßig als Vorbild aufgestellt. Eine Quelle für bildlichen Ausdruck ist Homer: Penelope, Ulysses, Calypso werden erwähnt: die Liebe ist nach dem Ausspruch der Göttin Diana[4] „gleich der Pflanze Moly bei Homer: ein weißes Blatt und eine schwarze Wurzel; schön für das Auge, bitter für den Geschmack." Im Euphues sind es besonders Personen aus der Geschichte des Altertums, Staatsmänner, Philosophen, Künstler, welche dem Vergleiche dienen. Wenn der sagenhafte Pygmalion in den Dramen angeführt wird,[5] so wird im Euphues ein Maler der Geschichte zum Gleichnis benutzt: „Wie[6] der Maler Tamantes (Lyly meint den Timanthes) in keiner Weise den Schmerz des Agamemnon, welcher die Opferung seiner einzigen Tochter sah, ausdrücken konnte, und ihn deshalb mit einer Verhüllung des Gesichts malte, wodurch man den Kummer besser ahnen als der Maler ihn darstellen konnte, so würde

1) Arber, Euphues p. 17.

2) Endimion 4, 3 (1, p. 61).

3) Fall not from the armour of Mars to the armes of Venus, Campaspe 2, 2 (1, p. 111). In der Übersetzung bin ich Schlegel gefolgt, welcher ein ähnliches Wortspiel mit arms im Hamlet 5, 1 (p. 139 in der von Elze revidierten Ausgabe) durch „armiren" und „Arme" übersetzt.

4) Gallathea 3, 4 (1, p. 250).

5) Z. B. Campaspe 2, 5 (p. 127).

6) Arber, Euphues and his England p. 236.

ein Tamantes, der uns sähe, genötigt sein mit einem Vorhange die Häßlichkeit zu überschatten, welche durch kein Bild dem Leben entsprechend könnte dargestellt werden." In der Form ist die Häufung zu bemerken: Lyly liebt es überhaupt einen und denselben Gedanken durch gehäufte Gleichnisse auszudrücken, wie es auch Shakespeare thut; mit dieser Häufung stellt er auch Verhältnisse oder Personen des Altertums zum Gleichnisse zusammen oder fügt aus anderen Gebieten des Lebens oder der Natur Gegenstände hinzu; öfter gebraucht er auch das Gleichnis durch Negation und die Eigenschaften der Götter werden von denen der Menschen im Gleichnis übertroffen. In dieser Häufung verfährt er oft mechanisch und äußerlich, wie Euphues in seinem Verhältnis zu Philautus mit einigen falschen Namen versichert, daß Damon seinem Pythias, Pylades seinem Orestes, Tytus seinem Gysippus, Thesius seinem Pirothus, Scipio seinem Lälius niemals treuer erfunden worden ist als Euphues dem Philautus sein will."[1] Höher und zu poetischer Anschauung erhebt sich Stesias,[2] wenn „ihm seine Geliebte so keusch ist, wie der Baum Apollos, so sittsam wie das Auge einer vestalischen Jungfrau und doch so leuchtend wie die Glühwürmer in der Nacht, mit denen die Frühe das Haar ihres Geliebten schmückt." Mit nicht minder poetischen Worten bewundert Phöbus[3] in der Form der Negation das herrliche Antlitz der Pandora und schwört, daß weder Daphne im Frühlinge, noch die strahlende Thetis im Morgengewande, noch die schamhafte Frühe in Silberwolken gekleidet halb so lieblich sind, als diese irdische Heilige. Aber in vielen Fällen ist diese Verwendung des antiken Stoffes zu Bild und Gleichnis bei Lyly doch nur mechanisch, und die Genialität Shakespeares, mit welcher er das plastische Element des Antiken romantisch vertiefte, es zur Stimmung und bezeichnenden Charakteristik verwandte, geht Lyly ab.

Die Eigenschaften, welche wir an Lylys Dramen wahrgenommen haben, veranlassen uns, einen vergleichenden Blick auf Shakespeare zu werfen. Mit Ausnahme der allegorischen Behandlung finden wir

1) Arber, Euphues p. 49.
2) The Woman in the Moon 4, 1 (2, p. 189).
3) The Woman in the Moon 3, 2 (2, p. 176).

bei ihm ähnliche Beziehungen zum klassischen Altertum, wie wir bei Lyly fanden; beider Verhältnis ist von den gemeinsamen Anschauungen des Zeitalters vorgeschrieben und nur die geniale und tief poetische Auffassung Shakespeares macht den Unterschied. Er stimmt mit Lyly und andern Dichtern seiner Zeit in der vorherrschenden Neigung zu römischen Dichtern überein; es ist nicht zu bezweifeln, daß er den Homer aus Chapman's Übersetzung kennen lernte, aber in der Auffassung der trojanischen Sagen folgte er mit besonderer Neigung Virgil. Wie viel lateinische Schriftsteller Shakespeare selbst gelesen haben mag, wie viel Kenntnisse antiker Verhältnisse er aus sekundären Quellen oder aus dem Umgange schöpfte, läßt sich nicht genau feststellen; nur eins ist sicher und aus seinen Dichtungen nachweisbar, daß neben anderen lateinischen Dichtern Ovid und Virgil seine vorherrschende Liebe besaßen, wie wir es bei Lyly fanden. Mit der Bearbeitung von Stoffen aus Ovid begann er seine dichterische Laufbahn: die episch-lyrische Dichtung „Venus und Adonis" ist durch Ovids Metamorphosen-Erzählung veranlaßt, und zur Darstellung von „Tarquin und Lucretia" gaben Ovids Fasten den Stoff. Die Beschäftigung Shakespeares mit Ovid tönt in den Dramen seiner ersten Periode in mannigfacher Weise nach. Im Titus Andronicus, einem von antiken Reminiscenzen strotzenden Drama, kehrt die Geschichte von Tereus und Philomele aus Ovids Metamorphosen in der Darstellung der unglücklichen Lavinia wieder und es ist nicht zufällig, daß in der Widerspenstigen Zähmung (1, 1) Tranio seinen Herrn ermahnt, nicht auf Aristoteles Schelten so fromm zu hören, um darüber Ovid (Amores) als sündlich zu verschwören; in demselben Drama (3, 1) erklärt Lucentio in sehr unkritischer, aber heiterer Weise eine Stelle aus Ovids 15ter Heriode; die reizende Parodie, mit welcher die schon gezähmte Katharina den Vincentio anredet (4, 5), hat ihre Quelle in Ovid. Met. IV, 320—326, mag Shakespeare sie aus dem Original oder aus Goldings Übersetzung geschöpft haben.[1] Wir sahen, daß

1) Aufblühende Schöne! frische Mädchenknospe,
Wohin des Weges! Wo ist Deine Heimat?
Glückseel'ge Eltern von so schönem Kind!

Lyly, von Ovid angeregt, eine starke Liebe zur Darstellung von Metamorphosen hatte; auch von Shakespeare erhalten wir eine Metamorphose: Zettel mit dem Eselskopfe im Sommernachtstraum ist dem Midas bei Ovid in der Beurteilung musikalischer Verhältnisse wie in dem Schicksale der Verunstaltung, das freilich bei Shakespeare wie bei Lyly nur vorübergehend ist, höchst ähnlich; wir vermuten daher, daß die Metamorphose Zettels durch Ovids Midas, der auch im Kaufmann von Venedig erwähnt wird, veranlaßt wurde; die höchst klägliche Komödie und der höchst grausame Tod von Pyramus und Thisbe, welche die Handwerker-Schauspieler aufführend mißhandeln, hatte Chaucer in der „Legende von den guten Frauen" so populär gemacht, daß 1572 „the boke of Perymus and Thesbye" genannt wird. Aber die von den Handwerkern genannten Namen treuer Liebe „Shafalus" und „Procrus" (5, 1) weisen in der „spaßhaften Tragödie" auf Ovids Metamorphosen (7, 690 fg.) hin und Cephalus, Auroras Liebling (Met. 7, 703), wird auch von Oberon erwähnt (3, 2). Bei der Blume „Lieb' im Müßiggang", deren Saft in den unbeschäftigten Seelen des Sommernachtstraums so viel Verwirrung anrichtet, kann man sich nicht erwehren an den Ovidischen Vers (Remedia Amoris 139) zu denken: 'Otia si tollas, periere Cupidinis arcus', den bei Lyly Cupido selbst citiert.[1] Der Zwist der Naturgottheiten Oberon und Titania hat eine tiefe Disharmonie des Naturlebens zur Folge; Titania (2, 2) schildert dieselbe so beredt, daß man geglaubt hat, Shakespeare „habe auf den stürmischen regnerischen

---

Glückseel'ger noch der Mann, dem günst'ge Sterne
Zur holden Ehgenossin Dich bestimmten! —

Diese Stelle hat eine Geschichte. Zuerst und in originaler Schönheit erscheint sie bei Homer, Odyss. 6, 154—159. Ein Anklang an diese Stelle findet sich bei Virgil Aen. 1, 605 fg. Voller benutzte die Homerische Stelle Ovid; aus ihm schöpfte Shakespeare; auch in Schillers Jungfrau von Orleans 1, 10 (p. 244) ist ein homerischer Hauch fühlbar.

1) Love's Metamorphosis 5, 1 (Fairholt 2, p. 249). Auch in der Gallathea Lylys 3, 4 (Fairholt 1, p. 251) warnt die keusche Diana ihre Nymphen vor Müßiggang und Liebe: „ich erröte", sagt sie in einer ansehnlichen Rede, „daß ihr, meine Damen, die ihr bisher Arbeit zu ertragen wußtet, euch jetzt dem Müßiggange in die Lehre gebt, daß ihr die Feder zum Sonettemachen, nicht die Nadel am Stickrahmen gebraucht."

und an Verheerungen aller Art reichen Sommer 1594 in England anspielen wollen."[1] Aber dem Zwiste Oberons und Titanias werden auch dieselben unseligen Folgen zugeteilt, mit welchen der Ceres Trauer um den Verlust der Tochter bei Ovid (Met. 5, 477 fg.) die undankbare Erde straft, und „des alten Winters dünnhaariger und eisiger Scheitel" im Sommernachtstraum erinnert lebhaft an eine ähnliche Personifikation des Winters in Ovids Metamorphosen.[2] Sie steht in der glänzend erzählten Geschichte Phaethons, welche Shakespeare besonders liebte; der Monolog Juliens (Hinab, du flammenhufiges Gespann) enthält die Erinnerung an Phaethon; Richard II. vergleicht sich seinem Schicksal mit treuem Anschluß an Ovid; in seiner Unbesonnenheit ist er in dem Lustspiel „Die beiden Veroneser" zum Bilde gebraucht; aus der Pracht des Sonnenwagens bei Ovid (Met. 2, 107) stammt der Karfunkel an Phöbus' Rad in Cymbeline (5, 3, Delius p. 131) und Antonius und Cleopatra (4, 4). Die Geschichte des Orpheus, von Ovid. Met. 10, 86 fg. mit gewohnter Fülle der Darstellung erzählt, mußte die tief musikalische Seele Shakespeares lebhaft bewegen; den schönen Sinn der echt hellenischen Sage von Orpheus hat Shakespeare selbst poetisch und ethisch im Kaufmann von Venedig (5, 1) erläutert, die Macht des orpheischen Saitenspiels in den beiden Veronesern (3, 2) hervorgehoben, noch einmal drückte er die beruhigende Kraft der Poesie in einem innigen Orpheus-Liede im Heinrich VIII. aus:

Solche Macht wohnt im Gesange,
Sorg' und Gram beim süßen Klange,
Sterben oder schlafen ein.[3]

Die Orpheussage ist von vielen griechischen und lateinischen Dichtern berührt, namentlich zu Bild und Gleichnis verwandt worden; Shakespeare setzte einem dieser Dichter im Kaufmann von Venedig (5, 1) ein Denkmal mit den Worten: „Drum lehrt der Dichter,

1) Vgl. Delius, Shakespeares Midsummer-Night's-Dream p. I.

2) A Midsummer-Night's-Dream 2, 2, Delius p. 29: old Hiems' thin and icy crown; Ovid. Met. 2, 30: glacialis Hiems, canos hirsuta capillos.

3) Übersetzung von Gildemeister 3, 1, p. 54.

gelenkt hab' Orpheus Bäume, Felsen, Fluten." Welchen Dichter meinte er? Keinen andern, glauben wir, als Ovid, dessen ausführliche und individualisierende „Novelle in Versen" ihn tief berührt hatte. War ihm dieser Dichter doch besonders lieb durch so viele anmutige und sinnige Züge; auch Shakespeare war im Geiste unter Philemons Dach getreten (Viel Lärm um Nichts 2, 1), des Pythagoras Lehre von der Seelenwanderung, von Ovid (Met. 15, 455, vgl. ibid. 161) erzählt, hatte sein Denken beschäftigt und ihn, wie den Horaz, zu ernsthafter und scherzhafter Benutzung dieser Lehre im Kaufmann von Venedig (4, 1), in Was ihr wollt (4, 2) und in Wie es Euch gefällt (3, 2) gereizt. Bei dem höchst poetischen Gebrauche, den Shakespeare von dem Echo in Was ihr wollt (1, 5) und in Romeo und Julie (2, 2) macht, schwebte ihm die Geschichte und Person der Nymphe Echo vor, welche Ovid (Met. 3, 359 fg.) erzählt hat.[1]

Auch dieselbe starke Neigung zu Virgil, die wir bei Lyly antrafen, findet sich bei Shakespeare. Sie trat bei Lyly insbesondere in der Anführung Virgilischer Stellen hervor; bei Shakespeare heftet sie sich namentlich an zwei tragische Schicksale, welche Virgil in der Äneide erzählt, an Didos verlassene Liebe und Trojas Zerstörung. Didos Schicksal hatte in dem 16. Jahrhundert schon vor Shakespeare viele Herzen bewegt, und dramatische Dichter,[2] vor allen Marlowe in seiner Tragödie von Dido, hatten ihren Namen weithin populär gemacht. Bei Shakespeare wird sie als Bild verschmähter Liebe im Sommernachtstraum und im Kaufmann von Venedig (5, 1) genannt. In anderen Beziehungen hatte der Dichter ihre Geschichte in Heinrich VI. II, 3, 2, in Titus Andronicus 2, 3, in der Widerspenstigen Zähmung 1, 1, und ihren Namen in Romeo und Julie humoristisch erwähnt. Einen tiefen Eindruck machte der feine Kunstgriff, den Virgil aus der Odyssee entlehnte, daß Äneas selbst der Dido die

1) The babbling gossip of the air, Twelfth-Night 1, 5 (Delius p. 28), erinnert an Ovids garrula, Met. 3, 360; halloo your name to the reverberate hills (ibid.) ist mit Ovids (Met. 3, 434) „ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est" zu vergleichen.

2) Vgl. K. Elze in seinem trefflichen Kommentar zu Hamlet p. 173.

letzten Schicksale seiner Heimat erzählt, an denen er einen so hervorragenden Anteil gehabt hatte; in dieser Beziehung zu Dido kommt Äneas zweimal bei Shakespeare vor, in Titus Andronicus 5, 3 (vgl. 3, 2) und in der berühmten Stelle im Hamlet 2, 2. Auch hier erzählt Äneas wie bei Virgil in Gegenwart Didos; wie man auch über den Ursprung der Stelle urteilen mag,[1] sie weist in der starken Betonung der Grausamkeit, welche Pyrrhus beweist, des jammervollen Todes, dem Priamus erliegt, auf Virgils Äneide (2, 526—558) hin. Diese tragischen Scenen hatten die Seele Shakespeares schon in einer seiner ersten Dichtungen bewegt: in der „Lucretia" hatte der Dichter in der Beschreibung des Bildes (vergl. Str. 207—210) von der gramgebeugten Hecuba, von der fluchwürdigen That des Pyrrhus gesprochen. Das Bild der Hecuba schwebt auch in späterer Zeit der Phantasie Shakespeares in mannigfaltiger Weise vor: „was ist ihm Hecuba, was ist er ihr, daß er um sie soll weinen?" fragt Hamlet (vgl. R. Sigismund, Jahrb. der d. Shakespeare-Gesellschaft 17 p. 288 fg.) und Imogen (Cymbeline 4, 2) will mit den Flüchen, die rasend Hecuba den Griechen schrie, den vermeintlich treulosen Pisanio zermalmen.

Die Zerstörung Trojas wird dem Dichter Stoff zu tief empfundenen Bildern; die Königin in Richard II. (4, 2) nennt ihren Gemahl das Bild des Platzes, wo einst Troja stand, und Northumberland kann seinen vorahnenden Schmerz über Percys Tod nicht ergreifender ausdrücken, als wenn er des Priamus Schicksal zum Vergleiche braucht (Heinrich IV, I, 1, 2); der Narr in Ende gut, Alles gut (1, 3) travestiert eine Ballade vom Brande Trojas; der Trug Sinons (Virgil. Än. 2, 77 fg.), bereits in Titus Andronicus 5, 3 erwähnt, giebt der Imogen (Cymbeline 3, 4) Veranlassung zu inhaltvollen Gedanken. Man mag sich wundern, daß Clarence in seinem quälenden Traume (Richard III., 1, 4) sich in die strafende Unterwelt versetzt glaubt, wie sich dieselbe die Alten aus ihren Dichtern vorstellten, oder daß Hamlets Geist von dem feisten Kraut redet, das ruhig Wurzel treibt an Lethes Bord; aber Shakespeare folgte unbesorgt dem herkömmlichen Gebrauch der Dichter seines Zeitalters, welcher antike und christliche

1) Vgl. Elze a. a. O. p. 174.

Anschauungen unbefangen mischte; wenn Clarence von dem grimmen Fährmann spricht, von dem die Dichter reden, von der Geißel für Verrat, die das düstere Reich ihm verhängt, von den Furien, die ihn zur Tortur führen, so waren alle diese Vorstellungen dem Dichter aus Virgils Darstellung der Unterwelt geläufig (vgl. Än. 6, 385 fg., 570, 605). Solche Vorstellungen von der antiken Unterwelt konnten schon im Titus Andronicus zweckmäßig zur Anwendung kommen; in diesem Drama erwähnt der Dichter auch das Haus der Fama nach Ovid. Met. 12, 43 fg.; die Gestalt der Fama (Rumour), welche im Prologe zum zweiten Teile von Heinrich IV. auftritt, trägt ebenfalls Züge an sich, welche aus der bezeichneten Stelle Ovids stammen (vgl. Met. 12, 56, 59, 54), aber der nicht sehr geschmackvolle Umstand, daß die Fama ein ganz mit Zungen bemaltes Gewand trägt und ihr außerdem viele Zungen geliehen werden, hat seine Quelle in Virgils Äneide (4, 182).

Wir haben nicht die Absicht diese Betrachtungen erschöpfend auszuführen; es lassen sich wie bei Lyly manche andere Schriftsteller der Alten anführen, welche Shakespeare gekannt hat, z. B. Plinius;[1] nur an Seneca will ich noch flüchtig erinnern. Es ist offenbar für Shakespeare charakteristisch, daß im Hamlet (2, 2) auf Seneca und Plautus hingewiesen wird, wenn es auch durch den Mund des Polonius geschieht; die Tragödien Senecas, in Shakespeares Zeitalter auch durch Übersetzungen bekannt, besaßen in ihrer „Grandiloquenz" die Neigung Shakespeares aus denselben Gründen, aus welchen er Virgil liebte. Es war wohl nicht zufällig, daß Senecas Name gerade im Hamlet genannt wird, wo der Dichter dem Geist des abgeschiedenen Vaters des Hamlet eine so erschütternde Rolle zuwies; er hat in milderer Weise auch in Cymbeline (5, 4) die Geister des Vaters, der Mutter, der Brüder des Posthumus auftreten lassen, wie schon in Richard III. die Geister der Ermordeten vernichtend und segnend erscheinen. Es ist gewiß, daß Shakespeare in diesem Verfahren ganz dem Geschmacke seines Zeitalters entgegenkam; allein in dieser naiven Behandlung der Geisterwelt konnte ihn Senecas Vorgang bestärken; denn wir nehmen nicht an, daß Shakespeare den großen Äschylus

1) Vgl. Ulrici in der revidierten Schlegelschen Übersetzung 9, p. 281.

gelesen hat, in dessen erhabenem Drama „die Perser" der Geist des Darius einen nicht minder gewaltigen Eindruck macht als Hamlets Geist. Bei Seneca eröffnet der Geist des Tantalus das Drama Thyestes,[1] und in den „Trojanerinnen" desselben Dichters wird erzählt, daß das Schattenbild des Peliden heraufgeschwebt sei, das Opfer der Polyxena fordernd.[2] Im Titus Andronicus (5, 2) tritt Tamora als Rache auf, ihr zur Seite stehen Raub und Mord; wenn eine Greueltragödie, wie Titus Andronicus ist, auch aus dem Geschmacke des Zeitalters stammt und mit der „spanischen Tragödie" von Thomas Kyd eine „unverkennbare Familienähnlichkeit"[3] hat, so hatte Shakespeare doch auch bei Seneca Gestalten gefunden, welche der „Rache" im Titus Andronicus verwandt sind, z. B. die Megära im „Thyestes." Die Leidenschaften der Rache- und Fluchtragödie, von Shakespeare in Titus, in Heinrich VI. und Richard III. dargestellt, treten bei Seneca in ihrer ganzen Gräßlichkeit hervor. Die wüste Rachsucht des Atreus, welcher in Senecas Tragödie Thyestes die Söhne des eignen Bruders mordet und sie als Speise demselben vorsetzt, kehrt in Titus Andronicus wieder, der mit gleicher Rache gegen Tamora handelt. Im Cymbeline (4, 2) will Imogen alle Flüche, welche Hecuba gegen die Griechen richtete, auf Pisanio schleudern; solche Flüche der Hecuba konnte Shakespeare in Senecas Trojanerinnen[4] gelesen haben.

Auch in dem Ausdrucke, in der Liebe zum Gesteigerten, Kolossalen wird man Ähnlichkeiten zwischen Seneca und Shakespeare finden können. Atreus in dem Drama Senecas „Thyestes" schreibt seinem Bruder das Streben nach dem Throne zu. Die Hoffnung diesen zu besteigen, sagt er, treibt ihn dem dräuenden Blitze des Donnerers entgegen; deshalb wird er in des flutenden Strudels Gefahren stürzen; nicht Libyas falsche Syrten wird er scheuen (Thyest. 289 ed. Peiper et Richter). Der leidenschaftlich erregte Percy in Shakespeares Heinrich IV., 1, 3 braucht ähnliche hyperbolische Ausdrücke:

---

1) Vgl. auch Thyestes 672; Peiper et Richter, Senecae tragoediae p. 84.
2) Troades edd. Peiper et Richter p. 237.
3) Titus Andronicus, übersetzt von R. Delius p. V.
4) Troades 1015 fg., edd. Peiper et Richter p. 267.

Bei Gott! mich dünkt, es wär' ein leichter Sprung
Vom blassen Mond die lichte Ehre reißen,
Oder sich tauchen in der Tiefe Grund,
Wo nie das Senkblei bis zum Boden reichte,
Und die gekränkte Ehre bei den Locken
Heraufziehn, dürft' ihr Retter ihre Würden
Dann alle tragen ohne Nebenbuhler.

Hippolytus in Senecas Phädra (723 fg.) fühlt sich durch die unkeuschen Gesinnungen seiner Stiefmutter so befleckt, daß nicht der Tanais, nicht der Mäotis mit des Pontus Wogen, nicht der ganze Ocean von so großem Greuel zu säubern vermag. In ähnlicher Weise redet Herkules bei Seneca (Hercules furens 1330 fg.), nachdem er im Wahnsinn seine Kinder getötet hat: „kann der Tanais, der Nil, der Tigris, dessen gewaltige Woge in Persien rauscht, kann der wilde Rhein, der reißende Tagus, der Schätze den Iberern bringt, diese Rechte rein waschen? Wenn der Mäotis die kalte Welle über mich gösse und Thetis mit ihrer ganzen Flut meine Hand benetzte, tief wird die That doch haften." In solchen Stellen hatte der lateinische Dichter den mäßigen Sophokles überboten, welcher im König Ödipus einen Diener sagen läßt,[1] „des Istros Flut, des Phasis Wellen waschen die Schmach nicht fort, die dieses Haus verbirgt." Von der gesteigerten Art des Ausdrucks, wie er bei Seneca ist, hat Shakespeare mit neuer originaler Steigerung, mit tief psychologischer Wahrheit Gebrauch gemacht, wenn Macbeth, der Ermordung des Dunkan sich bewußt, ausruft (2, 2):

Kann wohl des großen Meergotts Ocean
Dies Blut von meiner Hand rein waschen? Nein;
Weit eh'r kann diese meine Hand mit Purpur
Die unermeßlichen Gewässer färben
Und Grün in Rot verwandeln.[2]

---

1) Vgl. Soph. Oed. T. 1227, ed. Schneidewin.

2) Vgl. Richard II., 3, 2 (Gildemeister):

Nicht alles Wasser wilder Meere wäscht
Den Balsam des gesalbten Königs weg.

Ebendas. 4, 1:

Und eure Sünde wäscht kein Wasser weg.

Auch zum Ausdruck der gesteigerten Mordstimmung, zu welcher Lady Macbeth sich selbst stachelt, benutzt der Dichter ähnliche Mittel, wie wir bei Seneca finden. Lady Macbeth (1, 5) ruft die Geister an, welche den Mordgedanken folgen: „entweibt mich hier und füllt mich ganz vom Scheitel bis zur Zehe mit wilder Grausamkeit! verdickt mein Blut, versperrt der Scheu und Reue jeden Zugang ....., an meine Brust kommt, ihr Mordgehilfen ..... In ähnlicher, nur nicht so individualisierender Weise reizt Atreus in Senecas Thyestes (249 fg.) sich selbst zur Grausamkeit auf. „Hinweg du fromme Liebe", ruft er aus, „wenn je in unserm Haus du wohntest. Der grimmen Furien Schwarm, die zwieträchtige Erinnys komme und die Megäre, die in beiden Händen Fackeln schwingt. Noch flammt die Wut nicht stark genug in meiner Brust, sie sei gefüllt mit größerer Wildheit!" — Die Leidenschaft der Charaktere bei Shakespeare, die meistens bis zur äußersten Grenze fortschreitet, drückt sich in jener Fülle und Häufung der Sätze aus, welche einen Grundgedanken in immer neuen Formen beleuchten und betonen; auch für diese charakteristische Redefülle, welche zuweilen der Übertreibung nahe steht, konnte Shakespeare in Seneca einen Vorgänger finden.[1]

Die Liebe zu römischen Schriftstellern, haben wir gesehen, tritt bei Shakespeare so stark hervor, wie wir es bei Lyly fanden; doch die Art und Weise ist freilich zum Vorteil Shakespeares grundverschieden. Das zeigt sich zunächst in dem ästhetischen oder dramatischen Verhältnis beider Dichter zu den antiken Gottheiten. Lyly führt sie im Überfluß, massenhaft und kritiklos ein, und es macht einen komischen Eindruck, wenn von ihm Neptun mit den Bewohnern von Lincolnshire in Beziehung gebracht wird. Shakespeare hat eine solche Göttererscheinung eingeführt im Cymbeline. Derselbe Jupiter, der in Lylys Drama „die Frau im Monde" eine so wenig würdige Rolle spielt, erscheint in Shakespeares Drama wenigstens mit

1) Ein einigermaßen ähnliches Verhältnis der leidenschaftlichen Redefülle findet statt, wenn Julie (Romeo und Julie 4, 1) ihren Abscheu gegen eine Vermählung mit dem Grafen Paris („O lieber als dem Grafen mich vermählen ꝛc."), Megara im Hercules furens 376—382 ihren Widerwillen gegen eine Ehe mit Lycus, Hippolytus seinen Haß der Frauen (Phaedra 575—581) ausdrückt. Vergl. auch Thyestes 476—482.

Majestät umkleidet; er ist der Verwalter der Zukunft, wie ihn Sophokles nannte, und ein Weltregierer, wie ihn Horaz (carm. 3, 4, 45—48) zeichnete. Auch ist es eine tiefe Auffassung seines hohen Berufes, wenn er nach dem Grundsatze handelt: „Dem Manne, den ich lieb', ihm widerstreb' ich, daß späte Gab' ihm desto süßer sei" (5, 4). Wenn nun doch auch diese Göttererscheinung den Eindruck eines Theatermechanismus macht, wenn es wenig geschmackvoll ist, daß Jupiter, auf einem Adler sitzend, herniederfährt und ein Täfelchen auf des Posthumus Brust legt, so läßt sich doch anführen, daß er in einer Welt und Umgebung erscheint, welche, weil römisch oder der römischen Bildung im Zeitalter des Augustus angehörend, für ihn ein Verständnis hat. — Eine andere Scene, in welcher antike Gottheiten bei Shakespeare auftreten, bietet der „Sturm." Hier erscheint ein Maskenspiel, wie es der Dichter selbst bezeichnet, wie es im Zeitalter Shakespeares geliebt wurde. In diesem Maskenspiele braucht Juno nicht, wie in Lylys „Frau im Monde" als eifersüchtige Keiferin aufzutreten, sondern ist die Segnerin eines treuen und keuschen Liebesbundes; fern ist Cupido und seine Mutter, die „üppige Buhle des Mars" gehalten; mit Juno ist Ceres, die Göttin der freigebigen Natur, im Bunde und segnet mit ihren Gaben das junge Paar, das durch Reinheit dieser Gaben würdig ist, wie im Gegensatze Ariel als Harpye den Schuldbefleckten die Gaben der Natur zerstört; ein idyllischer Zug schließt die Maske, die Liebe zur Natur durchdringt sie und ergießt sich in melodischen Rhythmen und Reimen; sind diese Göttergestalten luft'ge Bildungen, wie Prospero sagt, Blendwerke des Zaubers, so haben sie zugleich den tiefsten Sinn für Ferdinand und Miranda, stehen im engsten Zusammenhange mit dem Charakter des Prospero und erhöhen die im Drama herrschende Stimmung.

Hat nun Shakespeare von der dramatischen Erscheinung antiker Gottheiten, die Lyly so verschwenderisch in seine Dramen einführte, einen nur mäßigen und sinnigen Gebrauch gemacht, so hat er eine andere Eigenschaft Lylys gänzlich vermieden; wir meinen die allegorische Mißhandlung antiker Stoffe, Mythen oder Sagen. Man hat das Jahrhundert Shakespeares das Zeitalter der Allegorie genannt; und in der That haben jene allegorischen Gestalten, welche einen

charakteristischen Typus für die Mysterien und Moralitäten bilden, ihren Eingang in Dramen des sechzehnten Jahrhunderts gefunden, die man um des behandelten Stoffes willen historische nennen mag. Das Drama König Johann von dem Bischof Johann Bale, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts verfaßt, vereinigte als handelnde und redende Personen den Papst Innocenz III., den Kardinal Pandulfus, Stephan Langton und andere mit einer Reihe allegorischer Figuren: England tritt auf als Witwe, der Adel, der Klerus, die bürgerliche Ordnung, der Verrat, die Wahrheit, der Aufruhr kommen höchst zwanglos als Personen auf die Bühne.[1] In einem anderen Drama, welches im Jahre 1594 gedruckt worden ist, „die wahre Geschichte Richards III. u. s. w.", treten im Eingange die Wahrheit und die Dichtung als allegorische Gestalten auf und unterreden sich über den Inhalt der kommenden Darstellung.[2] Shakespeare, obwohl ein Zeitgenosse der Allegorieen, deren ausgedehnter Gebrauch in einem erzählenden Gedichte wie Spensers Feeenkönigin nicht verwundern kann, hat es gänzlich vermieden, dergleichen allegorische Gestalten (wir sehen von Titus Andronicus ab) in seine Dramen einzuführen. Daß er sie genügend kannte, daß ihm ihre Beliebtheit bei den Zeitgenossen nicht fremd war, geht auch aus den Anspielungen auf Iniquity, Vice und dergl., z. B. in Richard III. und „Was ihr wollt", hervor. Nur außerhalb des Dramas gleichsam als einleitenden Prolog hat Shakespeare vor dem zweiten Teile von Heinrich IV. die Fama (Rumour) auftreten lassen. Noch weiter war er von jener Art der Allegorie entfernt, mit welcher Lyly im Endimion in der Mondgöttin Cynthia die Königin Elisabeth darstellte. Es hat nicht an Interpreten gefehlt, welche auch Shakespeare allegorische Intentionen zugeschrieben haben. So faßte Horace Walpole das Wintermärchen als ein Compliment für Elisabeth, als eine indirekte Verteidigung ihrer Mutter Anna Boleyn. „Die unvernünftige Eifersucht des Leontes, sein gewaltthätiges Verfahren infolge derselben bilden ein treues Portrait Heinrichs VIII., der gewöhnlich das Gesetz zum Werk-

1) Collier bei Knight, Studies of Shakespeare, p. 198.

2) Die Unterredung mitgeteilt von Delius, Shakespeares King Richard III, p. III.

zeug seiner ungestümen Leidenschaften machte."[1] Kein Kompliment ist Elisabeth in Shakespeares Sturm gemacht; denn nach Clements Auslegung ist sie in der Hexe Sycorax gezeichnet. Auch schon bei ihren Lebzeiten soll Elisabeth mit anderen Personen des Zeitalters von Shakespeare in einer Stelle des Sommernachtstraums[2] eine allegorische Darstellung erfahren haben. Die plastische und zugleich stimmungsvolle Schönheit der reizenden Worte Oberons,[3] in welchen er Puck anweist die Blume „Lieb' im Müßiggang" zu holen, genügte in ihrer unmittelbaren Wahrheit den Interpreten schon im vorigen Jahrhundert nicht. Die Vestalin, so erklärte Warburton, ist Königin Elisabeth, die Sirene Maria Stuart, der Delphin weist auf die Vermählung derselben mit dem Dauphin von Frankreich, dem Sohne Heinrichs II., hin, die süßen und harmonischen Melodieen spielen auf die bewunderungswürdige Bildung Marias an, die wilde See ist Schottland, die Sterne, welche wild aus ihren Kreisen schossen, sind die Grafen von Northumberland, Westmoreland und der Herzog von Norfolk. Ganz anders lautet die Erklärung von N. J. Halpin.[4] Nach ihm sind der Delphin, die Sirene, die Sterne, die wild aus ihren Kreisen fuhren, Reminiscenzen Shakespeares aus den Festlichkeiten, welche Graf Leicester im Jahre 1575 der Königin Elisabeth zu Ehren veranstaltet hatte. Ein hölzerner Delphin war bei diesen Festen auf dem Wasser erschienen, sein Inneres enthielt eine spielende Musikgesellschaft, ein Feuerwerk wurde zugleich abgebrannt. Der bewehrte Cupido, der zwischen Mond und Erde fliegt, ist der Graf Leicester, der nicht recht weiß, ob er seine Leidenschaft der Mondgöttin, der Cynthia-Elisabeth, oder der Erde (Tellus), d. i. der Gräfin Sheffield widmen soll. Er drückt seinen Pfeil auf eine Vestalin in Westen ab (auch sie ist Elisabeth), ohne Erfolg; das feurige Geschoß erlischt im keuschen Strahl des feuchten Monds, d. h. „des glühenden

1) Die weitere Ausführung dieser allegorischen Deutelei ist mitgeteilt von Ch. Knight, Studies of Shakspere, p. 363 fg.

2) Sommernachtstraum 2, 2.

3) Oberon's Vision in the Midsummer-Night's Dream illustrated by a Comparison with Lylie's Endimion. London 1843, p. 91 fg.

4) Halpin a. a. O. p. 94.

Leicester verzweifeltes Wagnis scheiterte an dem Stolze, der Sprödigkeit der Elisabeth, der Eifersucht auf ihre Macht, welche unwandelbar die Flut ihrer Leidenschaften beherrschte;" der Pfeil trifft eine kleine milchweiße Blume, nämlich die Gräfin Lettice, die Gemahlin des Grafen Walter von Essex; die Blume wird blutrot, weil die Gräfin sich mit dem Blute ihres Gemahls im Verein mit Leicester befleckt zu haben verdächtig war. Liebe im Müßiggang heißt die Pflanze, weil das Herz der Gräfin in der Zeit der Abwesenheit ihres Gemahls müßig und unbeschäftigt der Verführung Leicesters anheimfiel. — Diese Erklärung Halpins, von Gervinus unbedingt gelobt, von Elze in einem scharfsinnigen Aufsatze (Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft III, p. 164) gebilligt, von H. Kurz zum Teil anerkannt, ist von Delius in der Einleitung zu seiner Ausgabe des Sommernachtstraums (p. IX.), von A. Schmidt in der Einleitung zur Schlegelschen Übersetzung desselben Dramas (p. 334), von Bodenstedt in seiner Übersetzung des Sommernachtstraums (p. VIII. u. 80) schon angeführt und bestritten worden; wir würden sie nicht wiederholt haben, wenn wir den Leser nicht einladen wollten Shakespeares Stelle und Lylys Endimion und die an beide geknüpften Erklärungen Halpins zu vergleichen. Daß Lylys Endimion allegorische Erklärungen zuläßt und fordert, haben wir früher aus der Beschaffenheit der Charaktere z. B. der Cynthia und Tellus wahrgenommen; daß im Sommernachtstraum keine Stelle zu einer allegorischen Auslegung eine Veranlassung oder einen Anknüpfungspunkt darbietet, ist aus dem Stücke selbst klar; auch giebt der Dichter in dem Epiloge, in welchem er auch im Sommernachtstraum persönliche Verhältnisse und Wünsche mitteilt, nicht den geringsten Fingerzeig, durch welchen sich das Recht einer allegorischen Erklärung begründen ließe. Die allegorische Erklärung ist daher überflüssig und trägt zum innern Verständnis des Dramas gar nichts bei; sie ist aber auch störend und zerreißt nachteilig die Einheit der Stimmung, welche im Sommernachtstraum herrscht. Shakespeares Sommernachtstraum ist vorzugsweise ein Drama der Stimmungspoesie. Die Stimmung in demselben ist eine träumerisch-märchenhafte. Der Dichter versetzt uns ins ferne griechische Altertum der attischen Sage; er verknüpft mit derselben anachronistisch die germanische Elfenmythologie. Hier ist kein Widerspruch,

sondern das Verwandte dem Verwandten hinzugesellt; wenn Oberon versichert, daß er mit Cephalus, dem Lieblinge Auroras, gejagt hat, wenn er gesehen hat, wie Cupido einen Pfeil vom Bogen schnellte, als wollt' er hunderttausend Herzen spalten: wir finden darin eine Einheit; denn Aurora, Cupido, Oberon haben als Gestalten einer dichterisch-gläubigen Volksphantasie eine innere Verwandtschaft. Die Charaktere des Dramas sind träumerisch, lyrisch-musikalisch bewegt; ihre Geschichte ist wandelbare Liebe; Theseus ist nicht von der Seite der Sage aufgefaßt, welche ihn zum unerschrockenen Begründer einer humanen Sitte macht, sondern als ein Held der Liebesabenteuer, der Perigunen verließ, der schönen Ägle, der Ariadne und Antiope die Treue brach und nun endlich einen Abschluß dieser Abenteuer in der Vermählung mit Hippolyta macht. Das Ehepaar Oberon und Titania ist von träumerisch-sinnlicher Beschaffenheit: Oberon hat tagelang als Corydon der verliebten Phyllida von Minne gesungen und hat ein „Verhältnis" zu Hippolyta (2, 2), Titania liebt Theseus und verliert sich in träumerischer Bezauberung in eine Leidenschaft für Zettel. In derselben träumerischen Stimmung bewegen sich Demetrius und Lysander; Demetrius ist Helena untreu geworden und liebt wie Lysander Hermia; der träumerisch bezauberte Lysander wendet sich von Hermia ab und liebt wie der verwandelte Demetrius Helena. Der träumerischen Stimmung entspricht die Zeit der Nacht; die Mondscheinstimmungen und Irrungen begünstigt das Dämmerlicht des Mondes. Der Ort der Irrungen, der sinnlichen und sittlichen Wandlungen, ist ein Wald bei Athen in nächtlicher Zeit; nicht eine erhabene Natur, die den Menschen zu ernster Vertiefung auffordert, erscheint hier: vielmehr ladet eine liebliche und anmutige Natur zu Spiel und Tanz und träumerischen Stimmungen ein; die Elfen treffen sich in Flur und Hain, beim klaren Quell, beim Flimmerschein der Sterne; der Ort, wo Titania einen Teil der Nacht hindurch ruht, ist ein Hügel, „wo man Thymian pflückt, vor Schlüsselblumen sich das Veilchen bückt, wo hoch und dicht zu üppigen Gewinden Geißblatt und wilde Rosen sich verbinden." Auf einen rasenweichen Hügel legt sich auch Hermia zum Schlummer nieder (2, 3); ein ew'ger Sommer herrscht in meinem Lande, sagt Titania selbst (3, 1); die Abneigung gegen das Häßliche und Gewaltsame in der Natur tritt bei ihr stark her-

vor; von ihrem Lager müssen alle häßlichen Tiere fern bleiben, dagegen hat die Nachtigall mit ihrem süßen Klange in den Gesang einzustimmen, mit welchem die Elfen ihre Königin in den Schlaf singen; mit beredtem Hasse schildert Titania die Ausgeburt von Übeln in der Natur, welche aus Oberons Zwist und Gezänk stammen. Das Liebliche in der Natur, Blumen und süße Früchte sind Titanias besondere Freude: die Primeln sind ihr Hofgeleit (2, 1); mit Zettel will sie auf Blumenbetten kosen, sein schönes Ohrenpaar mit Rosen schmücken, und den Elfen hat sie geboten ihm die schönsten Früchte zu bringen (4, 1; 3, 1). Mit dieser weichen Liebe zur anmutigen Natur, in welcher die träumerische Stimmung reiche Nahrung findet, ist zur Förderung des Träumerischen die Liebe zum Musikalischen verbunden; musikalisch weiche Töne wiegen die Elfenkönigin in den Schlaf; auch Oberon hat musikalische Neigungen: tagelang hat er als Corydon auf dem Haberrohr gespielt und der verliebten Phyllida von Minne *gesungen*; auch Zettel hat ein räsonabel gutes Ohr für Musik und sucht seine Unerschrockenheit durch Absingung von Naturliedern zu beweisen. Alle ernsten Stellen des Dramas werden von der Fülle musikalischen Wohllauts getragen und viele bewegen sich in der Melodie schöner Reime. Die Stimmung des Träumerischen ist die wahre Atmosphäre für das Wunderbare, Märchenhafte. Die träumerische Stimmung, welche der Dichter durch so viele Mittel hervorbringt, kommt den Wundern gläubig entgegen. Die Wunder des Sommernachtstraums sind Verwandlungen. Sie gehen aus von Elfen oder antiken Gottheiten, welche, unter sich verwandt, verwandte Funktionen üben. Puck begabt den Zettel mit einem Eselskopfe wie Midas bei Ovid Eselsohren durch Apollo empfängt; die an sich wandelbaren Personen, Titania, Lysander, Demetrius, verwandeln, vom Zaubersafte einer Blume berührt, ihre Liebesneigungen; die Blume selbst hat ihre Verwandlung in eine zauberkräftige Pflanze durch Cupidos Pfeil erhalten, wie in Ovids Metamorphosen so viele Pflanzen Zeugnis geben von der verwandelnden Thätigkeit einer Gottheit. Wir sind ganz in die Märchenstimmung antiker Sagen oder Mythen versetzt, und diese Stimmung ist noch gefördert durch so viele andere Anschauungen, Bilder und Vergleiche, die an das klassische Altertum erinnern.

Die Stimmung des Träumerischen, Märchenhaften, Wunderbaren, gehoben oder vertieft durch das Musikalische, die anmutige Natur und das Antike herrscht, nun ganz in Oberons Erzählung von der Pflanze „Lieb' im Müßiggang." Wir wollen nicht weiter ausführen, wie der Dichter die hohe Wichtigkeit der Zauberpflanze durch episch ausführliche Erzählung, durch Erwähnung plastisch-anschaulicher Umstände betont und hervorgehoben hat;[1] wir erinnern nur, wie auch die plastisch-anschaulichen Elemente in Oberons Erzählung seinem und dem Elfen-Charakter entsprechen. Daß die Elfen als phantasievoll erzeugte Naturgestalten die Sinnenwelt vor allem lieben, sinnlich-spielende Wesen sind, mag Titania und Puck beweisen; Oberon hat diesen vorherrschenden Charakterzug auch in seiner Ausdrucksweise. In derselben kommen keine abstrakten Bezeichnungen vor: um die Zeit zu bestimmen, mahnt er den Puck ihn vor dem ersten Hahnenschrei zu treffen; um den Grad der Schnelligkeit anzugeben, sagt er zu Puck, er solle geschwinder zurück sein, als der Leviathan eine Meile schwimmt (2, 2); um den Hügel kenntlich zu machen, wo Titania ruht, bedient er sich jener anschaulichen Aufzählung von Blumen und Pflanzen (2, 3), die den Ort so reizend machen. Dieser Neigung zur sinnlich-anschaulichen, zur plastischen Darstellung huldigt Oberon auch in der Erzählung von der Entstehung der „Lieb' im Müßiggang;" er durchdringt dieselbe mit den Elementen des Naturschönen, Musikalischen, Märchenhaften, die wir als die vorherrschende Stimmung des Sommernachtstraums bezeichnet haben. Er erinnert sich mit Vorliebe der schönen, sternschimmernden Nacht, als er, auf einem Vorgebirge sitzend, auf Meer und Länder hinblickte. Die Schönheit der weichen Mondnacht in einem südlichen Klima, durch süßen Gesang vertieft, wirkt bezaubernd; so hat Shakespeare, ein enthusiastischer Freund der Musik, der hellen Mondnacht auf der Insel Belmont die beruhigenden Töne der Musik zugesellt. Die Sirene, welche, auf einem Delphin sitzend, süße Melodieen singt, ist in des Dichters Seele nicht aus den Erinnerungen an die Festlichkeiten in Kenilworth entsprungen, sondern aus seiner Liebe zu den Gestalten und Bildern des klassischen Altertums. Das Bild der durch Gesang bezaubernden

1) Vergl. Sommernachtstraum, übers. von Bodenstedt, p. 80, 81.

Sirene hatte der Dichter schon in der Komödie der Irrungen in anziehend originaler Weise gebraucht.[1] Die Sirene ist mit dem Gesang liebenden Delphin verbunden, wie in der griechischen Sage und Dichtung Arion. Der Gesang der Sirene besänftigt die wilde Flut, und Sterne schießen wie verzückt aus ihrer Sphäre, dem Gesange der Meermaid zu lauschen. Hier ist nicht an Personen zu denken, noch weniger an die Sterne des Feuerwerks beim Feste von Kenilworth, sondern die schöne Vorstellung von der orpheischen Macht und Allgewalt der Töne und des Liedes ist ausgeprägt, durch welche nach der antiken und deutschen Sage auch die unempfindende Natur beherrscht wird, und der Dichter folgt außerdem dem poetischen Zuge, der bei ihm so überaus häufig ist, daß er Naturgegenständen oder -Erscheinungen menschliches Denken und Empfinden leiht.

Die Stimmung der Bezauberung, in welche die nächtliche Natur, das Meer und selbst die Sterne durch der Sirene Lied versetzt sind, ist die rechte Sphäre für die Thätigkeit Cupidos. In solcher bestrickenden Naturstimmung könnte auch in dem Herzen einer Vestalin, unter welcher die Königin Elisabeth noch mit der meisten Wahrscheinlichkeit verstanden werden könnte, Sehnsucht und Liebe entstehen; dieselbe zu erwecken ist Cupido mit seiner ganzen Waffenmacht geschäftig; dieser Cupido ist nicht Leicester, sondern derselbe Gott, den Shakespeare namentlich in seinen Lustspielen im Ernst und Scherz oft mit Erweiterung seiner antiken Eigenschaften und Funktionen beschäftigt hat. Das Feuer seines Pfeiles erlischt in den keuschen Strahlen der kühlen Mondgöttin (of the watery Moon); mit ihr ist nicht Elisabeth gemeint, sondern der Dichter faßt die keusche Mondgöttin als eine Feindin des Cupido auf, welche die Wirkungen seiner Geschosse zu hemmen sucht, und bleibt in demselben mythologischen Bilde der Keuschheit, welches er im Sommernachtstraum noch zweimal und auch sonst gebraucht hat.[2] Der scharfe Pfeil des mächtigen Cupido bleibt jedoch nicht wirkungslos; er trifft und verwundet eine kleine milchweiße Blume,

---

1) Antipholus von Syracus zu Luciana (3, 2) in der Komödie der Irrungen, übers. von Herwegh, p. 31.

2) Sommernachtstraum, übersetzt v. Bodenstedt 1, 1, p. 5; 3, 1 p. 36; Romeo und Julie 3, 2.

die nun purpurrot wird durch Amors Verwundung. Sie bezeichnet nicht die Gräfin Lettice, des Walter von Essex Gemahlin; sondern der Dichter bildet im Sinne Ovids in seinem Drama der Verwandlungen eine reizende Metamorphose, die seinen poetischen Zwecken dient. Von dem Pfeil des mächtigen Gottes getroffen trägt die Blume etwas von seinem Geiste in sich und ihre Liebeswirkungen, welche Oberon anwenden will, sind unwiderstehlich. Mit dieser Blumenmetamorphose weilt der Dichter wieder im Gebiete der Stimmungspoesie in ähnlicher Weise, wie er auch sonst durch Blumen, an welche bestimmte Bedeutungen geknüpft waren, tiefe Empfindung oder zarten Sinn zur Erscheinung kommen läßt, wie Ophelia, Perdita, Desdemona beweisen. Der Name der Blume „Lieb' im Müßiggang" ist für ihre Wirkung auf die Gesinnung jener müßigen Personen, deren Auge von ihrem Safte berührt werden soll, bezeichnend genug.[1]

Wenn wir die Wahlverwandtschaft zwischen den Elfen und den griechischen Gottheiten zugeben, so gehört der Sommernachtstraum zu denjenigen Dramen, in welchen Reminiscenzen aus dem klassischen Altertum zur einheitlichen Stimmung benutzt worden sind. Durch allegorische Verwendung des Antiken, die wir bei Lyly finden, ist die Stimmung des Sommernachtstraums nicht gestört worden.

Es ist ein Beweis von der hohen Begabung Shakespeares und von seiner realistischen Gesundheit, daß er das allegorische Drama überhaupt vermied. Dieser gesunde Sinn tritt auch in seiner Freude an geschichtlichen Stoffen der alten Welt, namentlich in seinen Römerdramen hervor. Auch Lyly hatte in der „Campaspe" einen kleinen Abschnitt antiker Geschichte behandelt, und das Drama gehört durch einen Hauch von historischem Realismus wie durch andere Eigenschaften zu seinen interessantesten. Was wir vermißten, die Darstellung eines tieferen Seelenlebens, z. B. in der Person des Alexander, das gerade hat Shakespeare wie überall so auch in seiner dramatischen Behandlung antiker Stoffe hervorragend geleistet. Nicht politische Systeme, nicht den Kampf der Aristokratie mit der Demokratie u. s. w. wollte Shakespeare zur Darstellung bringen; den Meister der tiefsten

1) Vergl. Bodenstedt, Sommernachtstraum p. 80, 81.

psychologischen Charakteristik, in der überall zugleich seine herrlichste Poesie sich entbindet, bewegte im Coriolan „unzweifelhaft das große Schicksal, das ein gewaltig angelegter Mensch durch rücksichtslose Entfesselung der Naturkraft auf sich herabzieht;“ [1] beschäftigte im Julius Cäsar vor allem der Seelenkonflikt des Brutus; [2] reizte in Antonius und Cleopatra die Aufgabe, das Rätsel der genannten Charaktere, in denen die widersprechendsten Eigenschaften verbunden sind, zu lösen und „das größte Meisterstück weiblicher Charakteristik“ [3] zu liefern. Selbst zu Timon von Athen, diesem zweifelhaften Drama, in welchem niemand das Zeitalter des Alcibiades erkennen wird, konnte Shakespeare nur durch die Neigung gezogen werden, für das ältere Drama, das er vorfand,[4] durch die seltsame, aber immer psychologisch bedeutende Charakteristik des Timon das Interesse zu erhöhen.

Lylys Behandlung antiker Stoffe ist, wie wir sahen (p. 28), vielfach anachronistisch. Auch Shakespeare verfährt oft mit anachronistischer Unbefangenheit; ältere und neuere Interpreten haben dieselbe genügend getadelt. Auch kann man in einem psychologisch so tiefsinnigen, an poetischer Fülle so überaus reichen Drama, wie Cymbeline ist, daran Anstoß nehmen, daß mit den altbritannischen Verhältnissen, mit der römischen Geschichte im Zeitalter des Augustus italienische Novellencharaktere und Sitten des 16. Jahrhunderts in Verbindung gebracht sind. Man hat diesen Umstand zu erklären und zu mildern gesucht durch die Annahme, daß Shakespeare im Cymbeline nur ein älteres beliebtes Bühnenstück neu bearbeitet habe, eine Vermutung, deren Wahrscheinlichkeit bis jetzt durch nichts bewiesen worden ist. Oder man suchte die anachronistische Unbefangenheit, die z. B. im Wintermärchen herrscht, durch den Märchenton des Dramas zu erklären.

---

1) Adolf Wilbrandt, Einleitung zu der Übersetzung des Coriolan, p. IV.

2) Viehoff, Shakespeares Julius Cäsar, Jahrbuch der Shakesp.-Gesellschaft Bd. 5.

3) Paul Heyse, Einleitung zur Übersetzung von Antonius und Cleopatra p. VI.

4) Delius, Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft für 1867; Paul Heyse, Einleitung zur Übersetzung von Timon von Athen, p. V; K. Elze, Einleitung zur revidierten Tieckschen Übersetzung; B. Tschischwitz, Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft Bd. 4.

Wir meinen, es hätte der reizvollen Fülle der poetischen Elemente, welche das Wintermärchen beherrschen, nicht geschadet, wenn der Dichter in demselben das delphische Orakel, die russische Kaisertochter und christliche Pfingstpastorale nicht in eine Zeit zusammengebracht hätte. Auch würde in Troilus und Cressida der Charakter des Hektor, den der Dichter mit verdienter Vorliebe behandelt, nichts verloren haben, wenn der Held auf des Aristoteles Moralphilosophie sich nicht berufen hätte. Manche andere Anachronismen von Kanonen, Glocken und dergleichen in Zeitaltern, denen sie nicht angehören, lassen wir unerwähnt und erinnern an Lylys Methode.

Die Geschmacklosigkeit Lylys, mit welcher er kritiklos den verschiedensten Personen lateinische Citate in den Mund legt (vgl. p. 30), eine bei den zeitgenössischen Dichtern überhaupt herrschende Unsitte, findet sich auch bei Shakespeare, aber umfangreich nur in den ersten Dramen, in den Tragödien Titus Andronicus und in Heinrich VI. In den Dramen des gereiften Dichters spricht zwar Leontes noch von einem „tremor cordis“ und mit „mollis aer“ und „mulier“ wird in Cymbeline ein wenig anziehendes, mönchslateinisches Orakelspiel getrieben; aber im allgemeinen hat wohl der Dichter sich selbst die Worte Katharinas zu Herzen genommen, mit welchen sie (Heinrich VIII. 3, 1) den lateinisch redenden Wolsey unterbricht: O kein Latein, mein lieber Lord! Shakespeare hat daher lateinische Citate und Worte meistens nur noch zur ausdrücklichen Charakteristik der Personen benutzt, wie es in dem angeführten Falle Wolseys geschieht, oder zu Zwecken der Komik. Auf dem letzteren Gebiete geben die Lustspiele der ersten Periode einen geschmacklosen Überfluß fremdsprachiger Ingredienzen überhaupt, wie die Zähmung der Widerspänstigen und Verlorne Liebesmühe; im ersteren Drama benutzt jedoch Lucentio eine lateinische Stelle aus Ovid als Interpret im Sinne der Handlung des Stücks, und die Diener Tranio und Biondello erheben sich nicht über Citate aus Lylys lateinischer Grammatik und lateinische Buchdruckerankündigungen;[1] im anderen Drama (4, 1; 5, 2) parodiert bereits der Sprachpedant Holofernes sich selbst mit seinen lateinischen Interpretier-

1) Delius, Taming of the Shrew 1, 1, p. 32, not. 37 und 4, 4, p. 86. not. 27.

und Korrigier-Übungen; er und Nathanael stecken mit ihren Sprachbrocken sogar den Bauer Schädel an, der die Länge Mottes mit der Länge des Wortes honorificabilitudinitatibus mißt.[1] Das richtige Urteil über beide wird von der Unwissenheit gefällt; aber der ungelehrte Bauer sagt doch mit Motte das Wahre in der Behauptung, daß Holofernes und Nathanael von einem großen Sprachenschmaus sich Brocken gestohlen haben und aus dem Almosenkorb von Worten zehren. Mit Anführung lateinischer Sprichwörter waren, wie wir sahen, die Diener in Lylys Dramen sehr freigebig; Shakespeare legt diese Sitte seinen lustigen und übermütigen Personen oder den Narren meist zu komischen Zwecken bei: mit dem halbangeführten „diluculo surgere saluberrimum est" neckt Junker Tobias, der die Latinität in dem Worte „firago" mißhandelnd weiterbildet, den einfältigen Andreas;[2] das Sprichwort „cucullus non facit monachum" braucht außer Lucio der Narr in „Was ihr wollt"[3] mit witziger Erklärung, wie auch bei Lyly die Diener die angeführten Sprichwörter selbst übersetzen. Die Karikatur Pistol mit den korrumpierten lateinischen und anderen Brocken dient dazu Falstaff zu heben; auch dieser macht, weil sein kluges Auge in der Fülle von Gegenständen leicht das Lächerliche entdeckt, weil ihm eine unvergleichliche Gabe der witzigen Vergleichung zu Gebote steht und sein Witz nicht einseitig ist, von lateinischen Worten und antiken Reminiscenzen einen witzigen Gebrauch; vielleicht hält er es auch für nötig sich den Schein gelehrter Bildung zu geben, indem er dem Lord Oberrichter gegenüber den Galenus citiert und sonst vom ecce signum, memento mori, ignis fatuus spricht und den Dives[4] erwähnt.

Wir fanden bei Lyly (p. 32), daß für ihn das klassische Altertum nur Stoff ist, den er anachronistisch und nach Bedürfnis und Willkür behandelt; eine ähnliche Richtung nehmen auch die übrigen Dichter des Zeitalters, Shakespeare nicht ausgenommen. Auch für ihn ist das klassische Altertum nur Material, das er zwar mit Liebe auffaßt,

1) Delius, Love's Labour's Lost 5, 1, p. 64, not. 14.
2) Was ihr wollt 2, 3, p. 33, not. 1; 3, 4, Del. p. 66, not. 48.
3) 1, 5, Del. p. 22; Maß für Maß 5, 1, Del. p. 94.
4) Delius, King Henry IV, I. 3, 2; p. 77, not. 8.

das er aber in durchaus freier Weise benutzt. In keiner Weise unterscheidet er sich mehr von unsern großen Dichtern, von Goethe und Schiller, als durch diese Richtung. Unsere Dichter wurden von den Alten insbesondere von den Griechen tief angezogen durch die sittlichen Ideeen, durch die formelle Schönheit derselben; die Stimme der Sophrosyne, in beiden Richtungen wahrnehmbar, berührte ihr Ohr und ihren Sinn und rief sie von den Ausschreitungen des Sturmes und Dranges zurück. Mit tiefer Pietät blicken sie auf die Griechen hin als willige lernbegierige Jünger. Es ist höchst anziehend zu verfolgen, welches eindringende Studium sie dem Homer und den griechischen Tragikern gewidmet haben, aus denen sie die Gesetze der dramatischen Kunst mit Scharfsinn erörterten. Dieser liebevollen und bewundernden Erkenntnis der Alten verdankt Deutschland jene bewundernswerten Werke, welche wie Iphigenie, Tasso, Wallenstein u. a. bei allem Reichtum individuellen Lebens und nationaler Eigenheit doch in den reinsten Formen glänzen und eine durchaus einheitliche Stimmung atmen.

Aber die großen Dichter ließen sich auch in den Zauberkreis des Antiken so übermäßig festbannen, daß sie die unabweislichen Forderungen der modernen Poesie zuweilen mißachteten. In eine solche Gefahr ist Shakespeare nicht gekommen, schon weil er die griechischen Dramatiker nicht oder zu wenig kannte. Man kann in der That mit Rümelin zu der Frage geneigt sein, ob Shakespeare nicht noch Vollendeteres geleistet hätte, wenn die ideale Formenreinheit und einheitliche Schönheit eines Sophokles ihm bekannt und von bildendem Einfluß auf seine Dichtungen gewesen wäre. Was er von römischen Dramen, von Plautus und Seneca kannte, hat den Bau seiner eignen dramatischen Poesie nicht im geringsten beeinflußt. Für ihn war alles, was er aus dem klassischen Altertum kannte, nur Stoff, nur Material, dem er das originale Gepräge seines Geistes, seiner Komposition aufdrückt, das er mit souveräner, eigenartiger Behandlung aufnahm und ausbildete. Diese Richtung des Dichters läßt sich schon im Anfange seiner großen dramatischen Laufbahn erkennen an der Komödie der Irrungen. Die Forschungen über die Quellen dieses Dramas sind bis zu der Vermutung angelangt, daß „Shakespeare nicht aus Plautus, nicht aus Warners Übersetzung, nicht aus der

apokryphen History of Error, sondern aus der tiefgreifenden und rücksichtslosen Umarbeitung des plautinischen Stückes durch einen unbekannten Mittelsmann geschöpft habe;" so lange dieser Mittelsmann nicht entdeckt ist, halten wir es mit Delius, welcher auf die Möglichkeit hinweist, daß Shakespeare den plautinischen Stoff aus Warners Übersetzung schöpfte;[1] in diesem Falle tritt seine souveräne Behandlung des Antiken hervor in der polymythischen Komposition durch Vermehrung der Personen und ungleich größeren Reichtum der Handlung; in der Vertiefung der Charaktere, die man durch Vergleichung der beiden Antipholus mit den Menächmen des Plautus wahrnimmt; durch einen sittlichen Inhalt, welcher insbesondere in den neu eingeführten Charakteren des Ägäon, der Ämilia, der Luciana hervortritt und in so tiefen und zarten Empfindungen und Gesinnungen sich äußert, daß nicht ein Schatten derselben in der plautinischen Komödie vorkommt. — Mit derselben Souveränität der Behandlung verfuhr Shakespeare, wenn er den Stoff zu einzelnen Charakteren aus antiken Dichtern entlehnte. Hervorragende Beispiele sind Thersites in Troilus und Cressida und Autolycus in dem Wintermärchen. Zu der Zeichnung des Thersites reizte den Dichter Homers Ilias in Chapmans Übersetzung, wie Ulrici, Delius, Gervinus, Eitner u. a. mit vollem Rechte annehmen. Diese Ansicht ist neuerdings bestritten worden. Aber das vollständige Bild, welches Homer in gedrängten Zügen von Thersites giebt, mußte dem Dramatiker schon durch seine individualisierende Ausführung imponieren. Die physische und geistige Häßlichkeit bilden die Grundbestandteile dieses Bildes. Der homerische Thersites ist ein loser Schwätzer, aber voll scharfer einschneidender Beredsamkeit. Auch bei Homer enthält die Rede des Thersites schon das Korn bitterer Satire und schmähsüchtigen Witzes, wenn er die Griechen Weichlinge, schmählich Gezücht, argeische Frauen, nicht Männer, (Il. 2, 235) nennt und von Agamemnon sagt, man möge ihn die Geschenke vor Troja verdauen lassen (237). Er ist feindselig gegen die Fürsten gesinnt (Il. 2, 214, 247), insbesondere gegen Agamemnon (225—240); das Lächerliche an ihnen aufzusuchen, um damit die Griechen zu belustigen, ist er fortwährend geschäftig (215); der tadelsüchtige Witzbold

1) Vergl. Delius, The Comedy of Errors, p. III.

ist aber selbst ein Feigling: was Odysseus von ihm sagt, daß er der elendeste Sterbliche sei von allen, die mit den Atriden vor Ilios gekommen, das bestätigt er durch sein Betragen; die eindringenden Schläge, mit denen ihn Odysseus straft, beantwortet er nur durch Furcht, Schweigen, ein albernes Gesicht und durch Thränen (268, 269). Alle diese Züge hat auch der Thersites des Dramas; aber Shakespeare hat sie nicht aufgenommen wie ein Historiker, für den Homer eine Quelle ist, von der er nicht abweichen zu dürfen glaubt; sondern er verarbeitete sie in jener freien Selbständigkeit, mit jener autokratischen Genialität, die den gegebenen Stoff individuell gestaltet: er schuf aus den homerischen Angaben einen höchst lebensvollen, reichhaltigen Charakter, wie häßlich er auch ist. Der Feindschaft des homerischen Thersites gegen die Fürsten giebt Shakespeare einen weiten persönlichen Umfang; Agamemnon, Achilles, Patroklus erfahren eine boshaft witzige Kritik; auf den Menelaus werden neben anderen bittern Bemerkungen die bei Shakespeare auch sonst so beliebten Witze über Hahnrei und Horn angewandt; Diomedes ist ihm ein falscher liederlicher Schurke, worin das Drama ihm Recht giebt; am ausgiebigsten gebraucht er das volle Repertorium seiner originalwitzigen Schimpfreden gegen Ajax, von dem er geprügelt wird, wie in der Ilias von Odysseus; mit letzterem bringt ihn Shakespeare, ungleich dem Homer, in keine feindliche Berührung, offenbar weil der geistvolle Odysseus neben Hektor die größte Achtung Shakespeares besaß; die Feigheit des schmähsüchtigen Witzbolds, der mit den treffendsten, geistreichsten Bemerkungen auch den Schmutz des niedrigsten Clowns verbindet, läßt Shakespeare noch ungleich drastischer erscheinen als Homer: von Hektor sich bedroht glaubend, bezeichnet Thersites dem Helden gegenüber sich selbst (5, 4) als einen „Schuft, einen schäbigen, schmähsüchtigen Buben, einen recht armseligen Lump."

Aus dem homerischen Thersites bildete Shakespeare erweiternd, vertiefend, unbeschränkt über den empfangenen Stoff gebietend einen geistreichen, spottsüchtigen, satirischen Clown, „einen galligen Schuft, der Lästerung prägt wie Münze, uns zu besudeln durch Vergleichungen." [1] Auch in das Wintermärchen führte er einen Clown ein

1) Troilus und Cressida 1, 3 (Herwegh p. 26).

in der Gestalt des Autolycus. Die Andeutung zu demselben hat er nicht in Robert Greenes Erzählung „Pandosto, oder der Triumph der Zeit" gefunden; eine Stelle in Ovids Metamorphosen war der schwache Keim, aus welchem sich bei Shakespeare der witzige Gauner zur vollen Gestalt bildete. Nach Ovid (Met. 11, 313 fg.) ist Autolycus der schlaue Sohn des Merkur, mit der Begabung zu jeder Art Diebstahls ausgerüstet, der dem Vater in Schelmerei nicht unebenbürtig ist und Weiß aus Schwarz, Schwarz aus Weiß zu machen gewohnt war. Bei Shakespeare ist der Gott Merkur zugleich das Sternbild, wie bei Lyly in der „Frau im Monde" die Götter die Sternbilder ihres Namens sind; unter dem planetarischen Diebeseinflusse Merkurs ist Autolycus wie sein Vater geboren.[1] Autolycus hat für den Gang der Handlung nur die Bedeutung, die Überführung des alten Schäfers an den sicilischen Hof zu motivieren.[2] Um so mehr tritt der Überfluß individuellen Lebens hervor, durch welchen die Skizze Ovids unter Shakespeares weiterführender Hand zu einem farbenreichen Gemälde geworden ist.

Wo Shakespeare auf dem Gebiete des Erotischen mit antiken Vorstellungen übereinstimmt oder sie benutzt, drückte er ihnen den Stempel seiner eignen Genialität auf und gab ihnen originelle Gestalt. In spielender Weise spricht der Dichter der Anacreontea 22 (Bergk) die gehäuften Wünsche aus, er möchte der Spiegel der Geliebten sein, daß sie ihn immer erblicke, das Gewand, daß sie ihn immer trage, das Wasser, daß er ihre Haut wasche, die Salbe, das Busenband, die Perle für ihren Hals, die Sandale für ihren Fuß. So wünscht Chloe in des Longus' Roman von Daphnis und Chloe die Syrinx des Daphnis zu sein, damit er sie anhauche. Bei anderen Dichtern der späteren Gräcität wünschen die Liebenden der Wind zu sein, der die Geliebte fächelt, die Rose an ihrer Brust, die Quelle, aus der sie trinkt, der Ring, den sie trägt, (vgl. Ovid. amor. 2, 15, 9), der Vogel, mit welchem sie spielt (Rohde, Geschichte des griechischen Romans, p. 162, 4). Mäßiger als der Dichter der Anacreontea ist Romeo, wenn er wünscht (2, 2) der

1) Delius, The Winter's Tale 4, 2, p. 73, not. 9.
2) Wintermärchen, übersetzt von Gildemeister p. IX.

Handschuh auf der Hand Juliens zu sein, um ihre Wange, welche sie auf die Hand lehnt, zu küssen, und sein weiterer Wunsch, das Vögelchen Julias zu sein (2, 2) ist in individualisierender Zierlichkeit ausgeführt. Bereits bei den Alten eröffnen die Liebenden ihre Empfindungen oder Klagen der Mondgöttin, wie bei Theocrit 2, 69 fg. das Mädchen wiederholt ausruft: „Sieh, o Göttin Selene, woher mir die Liebe gekommen", und im Mercator des Plautus 12 die Sitte erwähnt wird, daß Liebende der Nacht oder dem Tage, der Sonne oder dem Monde ihre Leiden erzählen. Sie schneiden auch den Bäumen die Namen der Geliebten ein, wie wir aus Ovid. Heroid. 5, 21 sehen. Wie diese Reden und Thaten der Liebe von Shakespeare behandelt sind, mit welcher Innigkeit der Empfindung, mit welchem Reichtum der Phantasie mögen Orlands Worte in „Wie es euch gefällt" (3, 2) beweisen:

Da häng, mein Vers, der Liebe zum Beweis!
Und du, o Königin der Nacht dort oben!
Sieh keuschen Blicks, aus deinem blassen Kreis,
Den Namen deiner Jäg'rin hier erhoben.
O Rosalinde! sei der Wald mir Schrift,
Ich grabe mein Gemüt in alle Rinden,
Daß jedes Aug', das diese Bäume trifft,
Ringsum bezeugt mag deine Tugend finden.
Auf, auf, Orlando! rühme spät und früh
Die schöne, keusche, unnennbare Sie.

Die Zärtlichkeit der Bäume und Pflanzen unter einander war bei den Alten sehr beliebt; die Rebe umfaßt den Baum, das Epheu schmiegt sich an die hochragenden Eichen (Catull. 61, 101; 61, 34; Hor. epod. 15, 5); Titania im Sommernachtstraum (4, 1), will so mit ihrem Arme den Zettel umwinden, des komischen Eindrucks sich nicht bewußt, giebt sie ihrer Zärtlichkeit durch zwei Bilder Ausdruck:

So lind umflicht mit süßen Blütenranken
Das Geißblatt; so umringelt, weiblich zart,
Das Epheu seines Ulmblatts rauhe Finger.
Wie ich dich liebe, wie ich dich vergöttre!

Zu dieser Situation spricht Oberon (4, 1) die Worte:

Jetzt fängt mich doch ihr Wahnsinn an zu dauern.

Die Liebe in ihrem leidenschaftlichen Drange eine Krankheit, einen Wahnsinn zu nennen ist den antiken Dichtern sehr geläufig. Wer den Eros zum Herren hat, sagt Sophokles Ant. 790, ist rasend; und die Krankheit der leidenschaftlichen Liebe ist bei Euripides im Hippolytus 177, 730, 764 fg., (vgl. fragm. 340, 4; 404) mit den Ausdrücken *νόσος*, *νόσημα* bezeichnet worden. Bei Plato im Phädrus (cap. 6, §. 231 D) ist im gleichen Sinne von der Liebe die Rede: die Liebhaber „gestehen selbst ein, daß sie mehr krank als bei Verstande sind, und daß sie wissen, sie seien schlecht bei Verstande, aber nicht vermögen sich zu beherrschen." Der Krankheit wird die Mäßigung entgegengesetzt: „o Lieb', o Liebe, die Sehnsuchtsglut aufs Auge du träufst (*Ἔρως, Ἔρως, ὃ κατ' ὀμμάτων στάζεις πόθον*, vgl. Sommernachtstraum 2, 2, wo Oberon die Blume „Lieb' in Müßiggang" über den Augenlidern der Titania ausdrückt,) und selige Wonnen einströmst in das Herz, das du befehdest, o mögst du mir nie mit Schmerz erscheinen, nie maßlos herannahn!" das ist der Wunsch des Chors im Hippolytus des Euripides (520; vgl. E. Rohde, Der griechische Roman p. 32, Anm. 1). Dieselben Anschauungen finden sich bei Shakespeare in specieller und gesteigerter Weise: mit Recht nennt Bertram in Ende gut, Alles gut (4, 2) seine unsittliche Leidenschaft eine kranke Sehnsucht; des Antonius (Ant. und Kleop. 1, 1) Liebesnarrheit (dotage) übersteigt das Maß, sagt Philo; der Dichter nennt die Leidenschaft ein Fieber (madding fever) im 119. Sonett; statt anderer Stellen, welche H. Isaac in seiner vortrefflichen Arbeit „Zu den Sonetten Shakespeares" in Herrigs Archiv Bd. 61 p. 191 fg. anführt, diene zur Veranschaulichung des gesteigerten und individuellen Ausdrucks heftiger und kranker Leidenschaft das 147. Sonett (Jordans Übersetzung):

Mein Lieben ist ein Fieber. Es begehrt
Nach Stoffen, welche nur die Krankheit steigern;
Es kann die Kost, die nur das Übel nährt,
In sieder Lüsternheit sich nicht verweigern.
Vernunft, der Arzt, ist grollend fortgegangen,
Denn übertreten hab' ich sein Gebot.
Es wächst kein Kraut für dieses Glutverlangen,
Verzweifelnd seh' ich's ein, es ist der Tod.
Unheilbar aufgegeben und verloren

Umspinnt mich Wahnsinn schon mit wirren Fäden;
Ich denke, schwatze, wie verdrehte Thoren,
Ein Hohn der Wahrheit nur sind meine Reden.
Denn schwörend preis' ich deiner Schönheit Macht
Und schwärzer bist du, denn der Hölle Nacht.

Aber wie die Alten von dem unbändig leidenschaftlichen Eros den maßvollen unterscheiden und die Besonneren ihm den Vorzug geben (vgl. Eurip. Iphig. Aul. 543 fg., Med. 627 fg.), so hat Shakespeare der zwar reinen, aber übereilt vorstürmenden Leidenschaft des Romeo die Mahnungen zur Mäßigung in mannigfaltiger, eingehender Weise durch den philosophisch gebildeten Pater Lorenzo entgegengestellt.

Bei den griechischen Dichtern der späteren Zeit, welche eine tiefere Motivierung der Entstehung der Liebe vermeiden und die Plötzlichkeit dieser Entstehung als Thatsache nehmen, ist das Auge der Kanal, aus welchem die Liebe fließt (*ὄμμα ὀχετηγὸν ἐρώτων*, vgl. Rohde, Der griechische Roman p. 149 Anm. 2). Diese plötzlich entstehende Liebe, deren Quelle das Auge ist, hat Shakespeare oft dargestellt; charakteristisch in individueller Ausführung sind die Worte, welche Biron (Verlorne Liebesmühe 5, 1) ausspricht:

Denn Lieb ist voller Eigensinn und Unart,
Mutwillig wie ein Kind, abspringend, eitel,
Erzeugt durchs Aug' und deshalb gleich dem Auge,
Voll flücht'ger Bilder, Formen, Phantasieen,
Und wechselt bunt wie in des Auges Spiegel
Der Dinge Wechsel schnell vorüberrollt.

Die originale Behandlung, die Weiterbildung des Antiken tritt auch in der Darstellung der mythischen Tradition auf dem Gebiete des Eros hervor.

In Romeo und Julie benutzt die Heldin der Liebe in dem epithalamischen Monologe (3, 2) die Vorstellungen, welche antike Dichter in die Geschichte des Eros phantasievoll aufgenommen hatten. Bei Moschus (1) ist Eros seiner Mutter entlaufen, er ist ein *δραπέτης*, *δραπετίδης*, und Aphrodite setzt einen Preis aus für den, welcher über den Entlaufenen berichtet; ähnliche Anschauungen sind auch bei Meleager (vgl. Fr. Jacobs, Griechische Blumenlese 9, 15 p. 80); sie gingen in die epithalamische Poesie über und Julie nennt den flüchtigen

Amor Run-away (Romeo und Julie von H. Ulrici 3, 2 p. 114), wie bei Lyly von dem Weglaufen Amors die Rede ist (Gallathea 2, 2, Fairholt 1 p. 232 whilest I trewant from my mother, I will use some tyranny in these woodes, and so shall their exercise in foolish love bee my excuse for running away; Sappho and Phao 5, 2, Fairholt 1 p. 211: And for you, sir boy, I will teach you how to run away), wie ferner bei Thomas Heywood in der Maske „Love's Mistress" 4, 2 der entlaufene und wiederaufgefundene Cupido von Venus angeredet wird: Now, you Run-away (vgl. Halpin, The Bridal Run-away, Herrigs Archiv 16 p. 438). Wenn Shakespeare diese von der Antike ausgehende Vorstellung mit dichterischer Freude an derselben unverändert aufnahm, so zeigt er doch seine originale Behandlung in der Verknüpfung derselben mit dem blinden Cupido, da er Julien sagen läßt: „wenn Liebe (Love = Cupido) blind ist, stimmt sie wohl zur Nacht", während sie vorher gesagt hatte, daß Cupidos Augen (Run-aways eyes) sich schließen möchten. Wenn dieser Knabe Cupido meineidig genannt wird (Sommernachtstraum 1, 1 the boy Love is perjure'd every where), wenn Julie zu Romeo sagt (2, 2) Jupiter lache des Meineids der Verliebten (vgl. Tibull. 3, 6, 49 periuria ridet amantum Jupiter et ventos irrita ferre iubet), so sind in diesen Stellen die antiken Dichtermeinungen in so eigentümlichem und geistreichem Zusammenhange vorgebracht, daß die Benutzung die Gestalt der vollen Eigentümlichkeit hat.

Es ist eine höchst zierliche Auffassung, wenn der griechische Epigrammatiker Marianus von der Fackel des Eros, welche Nymphen in den Quell tauchen, das warme Bad entstehen läßt:

Unter dem Platanas dort schlief sanft vom Schlummer bewältigt
Eros; er hatte dem Quell nahe die Fackel gelegt.
„Zaudern wir noch", so sprachen die Nymphen, „o könnten mit diesem
Feuer die Glut wir zugleich löschen in menschlicher Brust!"
Aber die Fackel entflammte die Flut und im Haine des Eros
Gießen die Nymphen seitdem heißes Gewässer zum Bad.

In der römischen Anthologie (28) wird die Entstehung der warmen Bäder von Bajä in ähnlicher Weise erzählt; Shakespeare hat in den Sonetten 153 und 154 dieselben Vorstellungen; aber er

benutzt sie zu zierlichen Kontrasten, indem er der Geliebten Augen als die Bäder bezeichnet, die für ihn taugen, und der Liebe Glut dem Wasser entgegenstellt.[1]

---

1) Das 28. Epigramm der römischen Anthologie (I. p. 476) führt Jacobs Anthol. gr. 10 p. 401 an:

Ante bonam Venerem gelidae per litora Baiae;
Illa natare lacus cum lampade iussit Amorem.
Dum natat, algentes cecidit scintilla per undas.
Hinc vapor ussit aquas; quicunque natavit, amavit.

Die Sonette Shakespeares lauten in Fr. Bodenstedts Übersetzung p. 21 und 22:

Cupido, da einst Schlaf ihn überkam,
Ließ seine Fackel sinken, welche schnell
Ihm eine Nymphe der Diana nahm,
Die tief sie taucht in einen kühlen Quell.
Allein der Liebesfackel heil'ge Glut
Ward wundersam dem Wasser mitgeteilt,
Das endlos weiter glühend Wunder thut,
Dem Schwachen Stärke giebt und Kranke heilt.
An meiner Liebsten Aug' entzündet wieder
Der Gott den Brand, der schnell mein Herz erfaßt,
Das Liebesfeu'r raf't durch meine Glieder —
Zum Heilquell eil' ich, ein betrübter Gast —
Doch half mirs nicht! Die Bäder, die mir taugen,
Sind Amors Feuerquell, der Liebsten Augen.

Einst schlief der kleine Liebesgott; zur Seiten
Die Fackel lag, sein Herzensfeuerbrand;
Viel Nymphen, die sich keuschem Leben weihten,
Hüpften herbei. Mit jungfräulicher Hand
Die schönste Nymphe nahm den Brand der Liebe,
Der so viel treue Herzen schon verzehrt:
So ward der mächt'ge Gott glutvoller Triebe
Im Schlaf von einer Jungfrau Hand entwehrt.
Sie löscht den Brand in einer Quelle nah,
Die schnell erglühend ward ein Bad und Bronnen
Für Kranke. Ich auch suchte Heilung da,
Doch hab' ich die Erfahrung nur gewonnen:
Der Liebe Glut erwärmt wohl Wasser bald,
Doch Wasser macht der Liebe Glut nicht kalt.

Der Gott Cupido, den wir in den angeführten Stellen antrafen, war schon bei Lyly in original-modernisierter Haltung aufgetreten. Er ist weiter durch Shakespeares geistreichen Humor in die individuellsten Verhältnisse und Empfindungen eingeweiht worden. Er hat zwar seine antiken Eigenschaften nicht verleugnet, er ist der hochgewaltige (imperial Love), wie seine Macht von Sophokles in der Antigone (781—797) geschildert und er von Euripides in der Andromeda der Götter und der Menschen Herrscher genannt ist. Der goldne Pfeil, mit welchem Amor bei Shakespeare (Was ihr wollt 1, 1) „den Schwarm aller anderen Neigungen erlegt, um als einziger König im Herzen zu thronen",[1] stammt aus Ovids Metamorphosen (1, 470). Die Macht der Liebe (Love = Cupid) wird von Biron mit der geistreichsten Beredsamkeit gepriesen, die Eigenschaften der Götter und Heroen werden ihr beigelegt, ja „aller Götter Chor, wenn Liebe spricht, wiegt mit süßer Harmonie den Himmel ein."[2] Wie sollten bei solcher Macht die Genossen Birons in ihrem erotischen Ritterkampfe nicht den Sankt Cupido[3] zur Parole nehmen? Schon auf dem Gebiete ernster Betrachtung werden seine Funktionen mit modernen Verhältnissen in Verbindung gebracht, wie wenn ein versiegelter Brief der Imogen, wie sie meint, des jungen Amor Grüße bringt.[4] Die widersprechenden Eigenschaften, welche schon die Alten dem Eros beilegen (bei Sappho fr. 43 Bergk ist er *γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον*), werden von Romeo (1, 1) mit melancholischem Witze der Liebe zugeschrieben: ihm ist sie Bleischwinge, lichter Rauch, kalte Glut, krankes Wohl-

---

Das Epigramm des Marianus (Jacobs, Anth. gr. 3 p. 213) hat W. Hertzberg entdeckt und übersetzt; vgl. seinen Bericht in Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Interessant und wichtig sind aber die berichtigenden Mitteilungen von David Asher in den Blättern für literarische Unterhaltung von 1878, No. 44, p. 694 fg. Wenn im ersten der beiden Sonette an der Geliebten Auge die Fackel des Amor von neuen entzündet wird, so mag man an Tibull. 4, 2, 5 denken: Illius ex oculis, cum vult exurere divos, accendit geminas lampadas acer Amor.

1) Was ihr wollt 1, 1.
2) Verlorne Liebesmühe 4, 3. Gildemeister p. 64.
3) Verlorne Liebesmühe 4, 3.
4) Cymbeline 3, 2.

sein, stets wacher Schlaf, verständige Raserei, ekle Galle und süße Spezerei. Mit solchem Widerspruch bezeichnet der Humorist Biron auch die Gestalt des Amor, er ist ihm ein Riesenzwerg, ein altes Kind.[1] In den beiden Dramen Verlorne Liebesmühe und Viel Lärmen um Nichts ist Amor durch den Humor Birons und Beatricens mit genialem Übermut in die bei weitem reichste Fülle moderner Beziehungen gebracht: ein Lustspielcharakter ist er nach Biron „Regent der Liebesreime, Herr verschränkter Arme, gesalbter Souverän der Ängst' und Seufzer, Lehnsherr der Tagedieb' und Malkontenten, gefürchteter Fürst der Schürzen, König der Lätze, alleiniger Imperator und Feldhauptmann der Kirchenzuchtvögte.[2] Schon Lyly wußte von der Mannigfaltigkeit und verschiedenen Wirkung seiner Pfeile zu erzählen. Bei Shakespeare ist der Schütze Cupido in ungleich mannigfaltigere Verhältnisse gebracht; er wird von dem spottenden Mercutio mit den Helden der englischen Balladen in Verbindung gesetzt (Romeo 2, 1: Gieb der Gevatt'rin Venus ein gut Wort, schimpf eins auf ihren blinden Sohn und Erben, Held Amor, der so flink gezielt, als König Kophetua das Bettlermädchen liebte). Nach Beatricens Scherze (Viel Lärmen um Nichts 1, 4) hat Benedikt in „Messina seinen Zettel angeschlagen und den Cupido auf Liebespfeile gefordert;" nach des Don Pedro Meinung (3, 2) hat er dem Cupido zwei- oder dreimal die Bogensehne zerschnitten und der kleine Mordbube wagt nicht mehr auf ihn zu schießen. Indessen hat Cupido sich durch seine Virtuosität im Schießen von Merkutio den Beinamen Adam (von dem in Balladen gefeierten Schützen Adam Bell) erworben.[3] Merkutio (1, 4) vergleicht seinen Bogen mit einem bunt bemalten, aus Latten geschnitzten Tartarenbogen; noch kühner trägt er durch Birons Witz weite Beinkleider: „Reime sind der Besatz an des üppigen Cupido Hose."[4] Zu seinem weiteren Apparate gehört auch ein Galgen,[5]

1) Verlorne Liebesmühe 3, 1.

2) Verlorne Liebesmühe 3, 1. Gildemeister p. 40.

3) Young Adam Cupid; Delius, Romeo und Julie 2, 1, p. 45 not. 6. Über den „Hasenfinder" vergl. Schmidt und Ulrici zu Viel Lärmen um Nichts, p. 248.

4) Verlorne Liebesmühe 4, 3.

5) Delius zu Love's Labour's Lost 4, 3, p. 50, not. 10.

aber dieser Umstand erspart ihm nicht von Katharina ein ungeratener Galgenstrick (gallows) genannt zu werden.

Solche Anschauungen, wie die ähnlichen nur minder kühnen und weniger ausgeführten bei Lyly, wird niemand bei den Alten suchen; ebenso wenig die Behandlung, welche die Fortuna der Alten von der Leidenschaft wie von dem Witze erfährt. Schon ihre Haupteigenschaft, die Unzuverlässigkeit, erscheint in höchst individuellen Formen; durch ihre Untreue ist die launenhafte Dame, die ihre Ritter, ihre Soldaten, ihre Lieblinge, ihre Narren, ihre Haushofmeister hat, verführt, verbuhlt, und empfängt die entsprechenden Bezeichnungen.[1] Dem Pistol ist sie eine Knickerin (huswife Heinrich V, 5, 2, Del. p. 114); der Anna in Heinrich VIII. (2, 3) ein Störenfried (quarrel). Das Rad der Fortuna, bei den bombastischen Phrasengeistern wie Pistol besonders beliebt, wird mit seinen Speichen und Felgen im Hamlet (2, 2) genannt; zu ihrer Bekleidung gehört eine Mütze (Güldenstern im Hamlet 2, 2: Wir sind der Knopf nicht von Fortunas Mütze); ihre Augen werden mit einem Kopftuche (muffler, Heinrich V, 3, 6, Del. p. 68, not. 6) verhüllt. Die Geräte, die der Witz ihr zuschreibt, wobei die „stinkende" Metapher nicht fehlt und die Fortuna ihrer antiken Plastik noch niederländischer entkleidet ist als Venus bei Lyly, mag man in der Hauptstelle in Ende gut, Alles gut (5, 2) nachlesen, wo Lafeu gegen die übelriechenden Anklagen Parolles', der von ihr gekratzt zu sein erklärt, ihre Ehre rettet, sie eine gute Dame (a good Lady) nennt und erklärt, daß es zu spät sei ihr die Nägel zu verschneiden. — Diese individualisierende Behandlung des Antiken wird auch anderen Gottheiten zuteil: unter vielen Beispielen denke man an den Raufer Boreas in Troilus und Cressida; Macbeth heißt Bellonas Bräutigam, wie Parolles in Ende gut, Alles gut (2, 2) sagt: „Mars sei vernarrt in euch als seine Zöglinge" (*Ἀρεϊφίλοι*). Mit leidenschaftlicher Steigerung antiker Vorstellungen will Percy

1) Lear 2, 4, Delius p. 59: Fortune, that arrant whore. Hamlet 2, 2: thou strumpet Fortune. Die Stellen der anderen Bezeichnungen stehen König Johann 3, 1, Del. p. 49: her humorous ladyship; 3, 1, Del. p. 47; Hamlet 3, 2, privates (Soldaten), vergl. jedoch Elze, Hamlet §. 81 p. 159; Lear 4, 6, Delius p. 116, not. 68; Heinrich IV, 5, 3, Del. p. 112.

(Heinrich IV, I, 4, 1) „Opfer der glutäugigen Jungfrau des dampfigen Krieges heiß und blutend bringen, der ehrne Mars soll auf dem Altar sitzen bis an den Hals im Blut." Den individuellsten Reiz erhalten auch diese Anschauungen durch die Verbindung mit ganz modernen Verhältnissen. „Der Krieg mit grimmigem Antlitz (grim-visag'd war), heißt es in Richard III. (1, 1), hat seine Stirn entrunzelt, und statt auf hohem, erzgeschirrtem Roß die Seelen droh'nder Gegner zu erschrecken, hüpft er behend in einer Dame Zimmer nach üppigem Gefallen einer Laute." Will man den poetischen Individualismus dieser Stelle recht verstehen, so vergleiche man die viel schwächeren Anschauungen Lylys in einer Stelle im Drama Campaspe (2, 2, p. 110), welche nach Fairholts Meinung (1, p. 287) Shakespeare vorgeschwebt hat. Hephästion wirft Alexander vor: „Ist nicht der kriegerische Lärm der Trommeln und Trompeten zum sanften Tönen der Lyra und Laute geworden? das Gewieher geschirrter Rosse, dessen Stärke die Luft mit Schrecken erfüllte, deren Atem die Sonne mit Dampf umwölkte, in zärtliche Töne und verliebte Blicke verwandelt?" Wie hier, hat Shakespeare auch sonst die individualisierenden Ausdrücke Lylys gesteigert; wir sahen, daß bei Lyly Cupido mit Sir angeredet wird, wie Ceres mit Madame, und die Natur „dame Nature" genannt wird; Shakespeare geht noch weiter, bei ihm wird von dem Witze Birons Amor mit dem ehrwürdigen Titel Dan (= Master) bezeichnet[1] und Nerissa im Kaufmann von Venedig 2, 9 richtet ihre Wünsche an Lord Love. Daß Fortuna nicht bloß mit lady, sondern auch mit housewife,[2] die Venus mit gossip bezeichnet wird, erwähnten wir; die letztere Bezeichnung wird auch der Fama (report) im Kaufmann von Venedig 3, 1 zuteil.

Die frische Freude an den Stoffen, Erscheinungen und Formen des klassischen Altertums, welche Shakespeares Zeitalter charakterisiert, trat, wie wir sahen, bei Lyly in der Verwendung des Antiken zu plastischer Darstellung, bildlicher Rede ohne Mäßigung, zum Teil kritiklos und mechanisch hervor; bei Shakespeare können wir in den Tragödien der ersten Zeit, wie Titus Andronicus, Heinrich VI., die-

1) Love's Labour's Lost 3, 1, Del. p. 37, not. 35.
2) Vergl. As you like it 1, 2 (Del. p. 24, not. 4).

selbe Erfahrung machen. Der ununterbrochen fortschreitende Dichter gewann auch hier bald geschmackvolle Sicherheit, und eine mechanische Benutzung des Antiken zu Bild und Gleichnis verschwindet in der originalen Vertiefung, mit welcher der malerische Individualismus[1] Shakespeares den antiken Stoff behandelt. Plastischen Elementen der Alten gab er eine farbenreiche, vertiefte Fülle. Die plastische Einfachheit und Größe, mit welcher Homer, an Göttergestalten erinnernd, die Erscheinung des Agamemnon zeichnet,[2] konnte einem Dichter nicht verborgen bleiben, welcher wie Shakespeare ein so offenes Auge für plastische Formen und eine so hervorragende Fähigkeit sie zu bilden besaß. In ähnlichen Anschauungen beschreibt Imogen die Gestalt ihres Posthumus: „das ist des Kriegsgottes Schenkel und der Fuß Merkurs, der Arm des Herkules — doch sein Jovishaupt — Mord auch im Himmel? — es ist weg.“[3] Die schmerzliche Liebe Hamlets zu dem verräterisch entrissenen Vater hatte sich mit der homerischen Einfachheit nicht begnügt, sondern das Antike individualisierend mit farbenreichen Zügen vertieft: „seht, welche Anmut“, sagt Hamlet (3, 4) zu seiner Mutter, das Bildnis des Vaters schildernd, „wohnt auf diesen Brau'n: Apollos Locken, Jovis hohe Stirn, ein Aug' wie Mars zum Drohn und zum Gebieten, des Götterherolds Stellung, wenn er eben sich niederschwingt auf himmelküssende Höh'n.“ — Es ist ein reizender Zug in der Erzählung Ovids (Met. 5, 398 fg.) vom Raube der Proserpina, daß die erschreckte Göttin die gesammelten Blumen verliert und kindlichen Sinnes auch über diesen Verlust heftigen Schmerz empfindet. Shakespeare, der wie die antiken Dichter eine Fülle sinnvoller und anmutiger Bilder und Gleichnisse aus der Pflanzenwelt schöpft, hat sich Ovids schöne Darstellung nicht entgehen lassen. Aus Perditas schönem Munde mutet die Erinnerung an jene Blumen aus Hennas anmutigen Fluren ganz besonders an. Aber

1) Ein überaus vielsagender Ausdruck Friedrich Vischers in der Ästhetik.

2) Ilias 2, 478 fg.:

Zugleich mit den anderen Fürst Agamemnon,
Ähnlich an Augen und Haupte dem donnererfreuten Kronion,
Ares am Gürtel und oben an mächtiger Brust dem Poseidon.

3) Cymbeline, übers. von Gildemeister 4, 2, p. 91.

ihre Worte erweitern individualisierend die ovidische Darstellung. Ovid hatte nur weiße Lilien und Veilchen genannt; Perditas Wunsch fügt andere Blumen hinzu; der mythische Ton klingt in ihrer Phantasie fort zu mythischer Weiterbildung: die Veilchen sind ihr „dunkel, doch reizender als Junos Augenlider und als Cytherens Atem; die blassen Primeln sterben ihr dahin, ehe sie Phöbus in seiner Stärke schaun;“ auch der Wind ist ihr wie ein antiker Gott, welcher empfindet: sie wünscht sich „Narzissen, die kommen eh' die Schwalb' es wagt, den Märzwind durch Lieblichkeit bezaubernd.“ [1]

Die plastisch schönen Vorstellungen der antiken Mythologie, von griechischen und römischen Dichtern mit Freuden ergriffen und mit Liebe ausgebildet, jene Neigung durch Anschauungen vom Sonnengotte und seinem Gespann die Jahres- und Tageszeiten zu bezeichnen, hat Shakespeare mit Vorliebe sich angeeignet, aber mit fruchtbarer Selbständigkeit verknüpft [2] oder malerisch erweitert; wohl bei keinem Alten möchte gelesen werden, daß Phöbus sein Gespann aus den Quellen tränkt, die in Blumenkelchen fließen (Cymbeline 2, 3), oder daß der Arme wie ein Trabant *vor Phöbus Augen schwitzt*, die ganze Nacht dann in Elysium schläft, am nächsten Tag aufsteht mit der Dämmerung und *Hyperion zu seinen Pferden hilft* (Heinrich V, 4, 1) oder daß dem Sonnengotte ein gieriger Allerweltskuß (Cymbeline, Gildemeister p. 64) zugeschrieben wird.

In reicher Benutzung antiker Verhältnisse und Mythologie ist Shakespeare Lyly ähnlich und anderen Zeitgenossen; in der genialen, selbständig poetischen Benutzung läßt er alle weit hinter sich zurück. In großem Umfange ist dies wahrnehmbar, wenn Shakespeare Bilder antiken Stoffes zur Begleitung und Erhöhung von *Stimmungen* verwendet. Die kritiklose Art, wie Lyly verfährt, tritt stark genug hervor, wenn Euphues in Lylys Roman seine verwerfliche Liebe zu Lucilla mit dem Vorgange antiker Götter verteidigt. „Liebe kennt keine Gesetze“, ruft er aus: „verwandelte sich Jupiter nicht in die Gestalt Amphitrios, um Alcmene zu umarmen? in die Gestalt eines Schwans aus Liebe zu Leda? in einen Stier, um Jo zu täuschen;

1) Wintermärchen, übersetzt von Gildemeister 4, 3, p. 64.
2) Ende gut, Alles gut, übersetzt von G. Herwegh, 2, 1, p. 29.

in einen Goldregen, um Danae zu gewinnen? Verwandelte sich Neptun nicht in einen Stier, einen Widder, in einen Delphin, einzig aus Liebe zu denen, nach welchen ihn gelüstete? Verwandelte sich Apollo nicht in einen Schäfer, einen Vogel, einen Löwen aus Verlangen seine kranke Sehnsucht zu heilen? Wenn die Götter es nicht für verächtlich hielten Tiere zu werden, um den Gegenstand ihrer Liebe zu erlangen, soll Euphues so ängstlich sein in der Veränderung seines Wesens, um seine Dame zu gewinnen? Nein, nein: wer sich in der Liebe nicht verstellen kann, ist nicht wert zu leben. Ich bin der Meinung, daß Macht und Bosheit, Täuschung und Verrat, Meineid und Ruchlosigkeit gesetzmäßig kann begangen werden in der Liebe, welche gesetzlos ist.[1] Nicht so ruchlos ist die Moral des Dorastus in Robert Greenes Erzählung „Pandosto, der Triumph der Zeit." Aber auch er, ein Prinz, sucht seine Beschämung wegen der Liebe zur Schäferstochter, sowie seine Verkleidung mit den „großen Vorbildern" zu rechtfertigen, welche ihm die antiken Götter boten. „O Liebe", ruft er aus, „welchen albernen Narren hast du aus mir gemacht! Doch warum soll ich mich dieser Verkleidung schämen? Stiegen nicht die himmlischen Götter zur Erde herab und verwandelten ihre herrliche Gestalt um der Liebe willen? Liebe schuf Jupiter zum Stier um, den Neptun zum Widder und den Apollo gleich mir zum Hirten. Fügten sich denn die Götter der alleszwingenden Gewalt, wie darf ich, ein Sterblicher, mich ihr widersetzen?"[2] Dunlop behauptet, Shakespeare habe die Prosa Greenes im Wintermärchen (4, 3) nur versificiert.[3] Er vergaß, daß die Erwähnung der antiken Gottheiten im Wintermärchen, allerdings durch Greenes Vorgang veranlaßt, einer Stimmung dient. Es ist die heitere Stimmung

1) Arber, Euphues p. 93.

2) Delius, The Winter's Tale p. XIV fg. — Simrock, die Quellen des Shakespeare, Bonn 1870, 2, p. 63. Eine ähnliche Selbstdefension hatte der Prinz schon früher vor der Verkleidung vorgebracht: „Jupiter mußte Danaen huldigen; der leuchtende Apollo warb um die unerbittliche Daphne; diese waren sterbliche Schönheiten und sie waren Götter: warum soll denn ich, obgleich ein Prinz, nicht eine Schäferin lieben?" Simrock 2, p. 56.

3) Geschichte der Prosadichtungen, übersetzt von F. Liebrecht, Berlin 1851, p. 435.

eines Maskenspiels beim Schafschurfest. Während der Prinz Florizel in Hirtentracht erscheint, ist die vermeintliche Schäferstochter Perdita zur Flora geworden, „wie sie im Lenz hervorblickt.[1] Diese Schafschur ist wie ein Stelldichein der Flurengötter und Perdita die Königin." Nicht ein von ihm verworfenes Thun will Florizel durch das Vorbild der Götter rechtfertigen, wie Dorastus und der freche Euphues; daß Jupiter, Neptun sich verwandelten, daß der „goldne Apollo im Flammenmantel" ein armer Schäfer ward wie Florizel, ist ein Gleichnis, welches dem heiteren Spiel der „Mummerei" dient. — In tieferem Sinne müssen dem Ausdrucke einer Stimmung die antiken Reminiscenzen in Romeo und Julie dienen. Die liebevolle Sehnsucht Juliens, die mit Romeo durch Lorenzo vermählt ist, wünscht die Nacht herbei in dem berühmten Monologe: „Hinab, du flammenhufiges Gespann zu Phöbus Wohnung" (3, 2). Auch Lyly hat eine ähnliche Situation. Sie ist an zwei Personen verteilt. In der „Frau im Monde" (4, 1), 1597 im Druck erschienen, wünscht Melos in leidenschaftlicher Liebe zu Pandora, in einer ähnlichen Wendung wie Julie, den Untergang der Sonne:[2]

Geh unter, Sonne! Phöbus flieh! o flieh!
Mein schneller Sinn beschwinge dein Gespann,
Sänkest du jetzt in Thetis' Azurarm;
Ich käme dann jetzt an Pandoras Brust.

Dann tritt Iphikles auf und redet, von gleicher Leidenschaft für Pandora entzündet, ähnlich wie Julie, die Nacht an:

Warum erschuf doch Jupiter den Tag?
Süß ist die Nacht, wenn jedes Wesen schläft.
Komm Nacht, komm holde Nacht, ich wart' auf Dich.

In Juliens Monologe (3, 2) erhöhen alle antiken Beziehungen die Stimmung. Die liebende Ungeduld prägt sich in dem Wunsche aus, daß Phaethon Lenker der Sonnenrosse sein möge; ihre Stimmung ist aber auch von dem Geheimnis beherrscht; ihre Ehe mit Romeo ist eine geheime, dem Wissen der Welt entzogene. Darum soll auch Amor (Run-away) seine Augen schließen. Bei dem Antiken ver-

1) Wintermärchen, übersetzt von Gildemeister, 4, 3, p. 61.
2) Fairholt, The Dramatic Works of John Lyly 2, p. 197.

weilt sie, wenn sie von dem blinden Cupido (if Love be blind) redet. Mit ihrem Geheimnis ist die Nacht im liebevollen Bunde; für Juliens Empfindung nicht eine Zeit, sondern eine teilnehmende schützende Person. Man kann die poetisch schöne Anrede Juliens an die Nacht nicht empfinden, ohne an Stellen der Alten zu denken, in welchen die Nacht in plastischer Erscheinung als Göttin dargestellt ist; diese antike Plastik hat Shakespeare mit malerischer Vertiefung ausgeführt, um die in dem Monologe herrschende Stimmung auf ihre Höhe zu führen. — In die Nacht treten wir auch in dem fünften Akte des Kaufmanns von Venedig ein; es ist ein Stimmungsgedicht der reinsten Art. Die gehobenen Wogen des Gemüts sollen sich beruhigen; der Friede der Natur, die weiche Milde des Mondlichts, „das auf dem Hügel schläft", „die Mondgöttin, bei Endymion ruhend, die nicht aufgeweckt sein will", musikalische Harmonieen erwecken das Phantasieleben der Seele, die poetische Stimmung. Sie wird eingeleitet und erhöht durch Erinnerung an geliebte antike Sagen, an Geschicke liebender Personen, deren Geschichte durch den Dichter noch charakteristisch belebt wird. An dem Meeresufer in solcher Nacht sehen wir Dido; eine Weide in ihrer Hand steht sie am wilden Strande, dem treulosen Äneas zur Rückkehr nach Carthago winkend. Zu dieser Stelle bemerkte Steevens,[1] daß die Weide in Didos Hand beweise, Shakespeare sei kein Leser der Klassiker gewesen; er vergaß, daß der Dichter die Alten nicht mit der Treue eines Sklaven benutzte, sondern in freier Selbständigkeit durch die Weide, das Symbol verlassener Liebe, einen tieferen Blick in das Herz der verlassenen Königin eröffnete. Es ist gewiß, daß Troilus, wie er von den Mauern Trojas seine Seele zu den Zelten der Griechen um Cressidas willen hinseufzt, eine andere Teichoskopie, von Chaucer vorgebildet war;[2] die übrigen antiken Gestalten der Stelle waren dem Dichter durch die Alten selbst bekannt, von seiner modern beseelten Harfe tönten die antiken Erinnerungen in neuen Stimmungsaccorden.

Bei Lyly, sahen wir (p. 35), sind die antiken Citate, Bilder, Vergleichungen wo möglich allen Personen ohne Kritik und Charakteristik

1) The Plays of William Shakespeare. London 1785, 3, p. 245.
2) Knight, Studies of Shakespeare, p. 389.

geliehen; in Shakespeares reifer und durchgebildeter Dichtung machen sie einen Bestandteil des Charakters der Personen aus. Was man gesagt hat, daß jedes Stück von Shakespeare sein besonderes Klima, seine bestimmte Jahreszeit und seine lokalen Eigentümlichkeiten habe, das läßt sich auch von der Sprache dieser Dichtungen behaupten. Sie ist den Personen so eigenartig und individuell, wie ihr Charakter. Am schroffsten treten die Gegensätze der Ausdrucksweise in den Charakteren Shylocks und Portias, so wie der Personen, die in den Kreis derselben treten, im Kaufmann von Venedig gegen einander auf. In Shylocks Sprache kommt keine Anspielung auf Antikes, keine Reminiscenz aus dem klassischen Altertum vor; seine Bilder sind alttestamentlich oder sie steigen herab in die niedrige Sphäre des gewöhnlichen Lebens. Mit welcher Sicherheit in der sprachlichen Charakteristik der Dichter verfuhr, mag man an der Ausdrucksweise des Barabas in Marlowes Juden von Malta wahrnehmen. Barabas vergleicht seine Liebe zu seiner Tochter mit Agamemnons Liebe zu Iphigenia; er citiert spanische und lateinische Stellen, wenn es auch solche sind, die seine Gesinnung aussprechen, wie Ego mihimet sum semper proximus. Wenn Shakespeare, wie K. Elze vortrefflich dargethan hat, bei der Zeichnung Shylocks eine Einwirkung durch den Juden Barabas erfahren hat, so ist die feine Selbständigkeit auch in dem, was er vermied, zu erkennen. Auf Portias und Bassanios Gestalten ruht der heitere Glanz der Renaissance. Der vornehmen, reichen, gebildeten Italienerin steht die Poesie nahe und hat ihrer humanen Bildung einen reizenden Duft verliehen. Die orpheische Kunst ist in Portias Gärten so heimisch, wie Shylock die „Ohren seines Hauses", die Fenster, den musikalischen Tönen verschließt. Die antiken Dichter, die lateinischen insbesondere, in dem Zeitalter der Renaissance die allgemeine Liebe der Gebildeten, hatten auch in Belmont eine Stätte der Verehrung, eine erziehende Kraft. Portia spricht, wie sie selbst sagt, französisch und lateinisch; nicht, daß sie den Ungeschmack in Lylys Dramen teilte, wo alle, auch die Damen, in lateinischen Citaten glänzen wollen, aber in ihrer so mannigfach bewegten Sprache, die eine Tonleiter vom empfundenen Ausdruck des Erhabenen und Leidenschaftlichen bis zum geistreichen, witzigen Spiele mit Worten umfaßt, tönt uns mit Recht das ihr vertraute Element

antiker Anschauungen, Bilder und Gleichnisse entgegen, die nicht auf der Oberfläche liegen, sondern das Gepräge der Sinnigkeit und Gewähltheit tragen. In ihrem Kreise ist diese Bildung ein Erkennungszeichen; die Bassanio und Gratiano kommen sich vor wie die Jasons, die das goldne Vlies gewannen; der sinnende reflektierende Ernst, der den Schein von der Wahrheit trennt, die heitere, geistreiche Geschwätzigkeit, die sich vordrängt, beide erhalten durch die Beziehungen auf das Antike im bildlichen Ausdruck charakteristische Gestalt. — In seinen Quellen fand Shakespeare die antike Bildlichkeit, in welcher Julie sich oft bewegt, und unter anderem von Jupiter sagt, er lache des Meineids der Verliebten, so wenig wie die ähnliche Neigung Imogens und Hamlets, ihren Reden durch Beziehungen auf das Antike eine bestimmte Färbung zu geben. Es ist für die Bildung Imogens charakteristisch, daß die Geräte und der Schmuck ihres Schlafzimmers antike Kunstwerke sind, „die Feuerböcke zwei blinde Liebesgötter von Silber, auf den Zehen schwebend, gestützt auf Fackeln, das Kaminstück eine badende Diana, der Teppich an der Wand aus Seid' und Silber, die Geschichte drauf Kleopatra, die ihren Römer trifft, der Cydnus überschwellend aus den Ufern vom Schwarm der Barken oder Stolz;" es ist für Imogens Bildungsneigungen charakteristisch, daß sie zu ihrer Unterhaltung Ovid liest, denn bei der Erzählung von Tereus und Philomele haben wir an die Metamorphosen zu denken.[1] Bei solchen Neigungen sind die antiken Bilder in Imogens Rede aus ihrem eigensten Wesen geschöpft, wie dasselbe unter ganz anderen Verhältnissen von Hamlet gilt. Gelehrsamkeit und tief gehende Bildung sind neben vielen anderen Eigenschaften in ihm hervorragender vertreten, als die Gabe des Handelns im rechten Augenblick; bei dem Satiriker, aus dessen Buche er dem Polonius beißende Mitteilungen macht, darf man auch wegen des verwandten Inhalts an Juvenal denken, aus welchem auch andere Stellen in seine Rede übergegangen zu sein scheinen.[2] Ein tiefer Kenner der dramatischen Litteratur liebt er mit bevorzugendem Geschmack Dichtungen, die nach klassischem Muster gebildet sind, und das Drama von Priamus' und Hecubas

1) Cymbeline; übers. von Gildemeister, 2, 4, p. 45; 2, 2, p. 35.
2) Die Belege bei K. Elze, Shakespeares Hamlet, Commentar §. 78, 79, 222.

tragischem Geschick erfährt auch wegen des Antiken seine Bewunderung.[1] So bilden in Lears Charakter heidnische Gesinnungen einen Grundzug, seine mythologischen Anschauungen sind keine heidnischen „Redeblumen", sondern für den Kern seines Wesens so wichtig, wie die Liebe zu antiken Bildern, Gleichnissen, Anführungen, Ausdrücken,[2] bei Hamlet.

---

1) Vgl. K. Elze a. a. O. §. 93, p. 174.

2) Vergl. Tschischwitz, Shakespeares Hamlet, Halle 1869, 2, 2, p. 80, Anmerkung 5.

2.

Weitere Beziehungen.

Das Verhältnis, in welchem Lyly und Shakespeare zum klassischen Altertum stehen, war der Gegenstand der bisherigen Betrachtung; bei beiden Dichtern fanden wir dieselbe Liebe zu den bekannteren römischen Schriftstellern, bei beiden dieselbe Neigung sie mannigfaltig zu benutzen; bei beiden eine durch keine Autorität beschränkte Behandlung des Antiken, sondern souveräne Herrschaft, die sich auf die Bildung und das Bedürfnis des Zeitalters stützte; bei beiden aber den Unterschied, daß Shakespeare die allegorische Verwendung antiker Mythen und Sagen bei Seite liegen ließ, daß er den antiken Stoff nicht mechanisch, sondern mit einer originalen Tiefe und Schönheit, zu welcher Lyly nur selten sich erhebt, in den mannigfachsten Situationen behandelt. In derselben genialen Weise verhält sich Shakespeare zu andern Bestandteilen der Lylyschen Dramen und Schriften. Lyly und Shakespeare haben beide sich auch des scenischen Apparats bemächtigt, welchen die frühere Bühne in England der Phantasie der Zuschauer darbot. Die Ansprüche dieser Phantasie waren oft mäßig genug. Sie hatte ihre Freude auch schon an der Pantomime, dem stummen Spiel (dumb show). Die Pantomime hat daher in viele Dramen vor und zu der Zeit Shakespeares Eingang gefunden. Ein umfangreiches Beispiel dieses Gebrauches bietet das Drama „Gorboduc“ von Norton und Sackville (1565), in welchem jeder der fünf Akte durch Musik und Pantomime eingeleitet wird; nicht minder das Drama Locrine, in welchem vor jedem Akte Ate mit Personen der antiken Sage, wie Perseus und Andromeda, Herkules und Omphale, Jason und Medea in stummem Spiele auftritt; bei Lyly kommt dieses stumme Spiel in der alten Form im

„Endimion" vor und der Dichter beschreibt es in folgender Weise: [1] „Musik ertönt. Drei Damen treten auf, eine mit einem Messer und einem Spiegel, welche durch Vermittelung der einen den beiden anderen sich erbietet den Endimion zu erstechen, während er schläft, aber die dritte ringt die Hände, klagt, will es verhindern, aber wagt es nicht. Zuletzt blickt die erste Dame in den Spiegel und wirft das Messer zu Boden. Sie gehen ab. Es tritt ein alter Mann auf mit Büchern mit drei Blättern und bietet dieselben zweimal an. Endimion weist sie zurück; er liest zwei und bietet das dritte an, während er eine Weile stehen bleibt, und dann erbietet sich Endimion es zu nehmen. Er geht ab."

Wie die Pantomime liebte das alte englische Drama auch den Prolog und Epilog. Eine ähnliche, wenn auch nicht gleiche Stelle hat der Chorus. Im Gorboduc wird jeder Akt durch einen moralisierenden Chorus geschlossen. Dieses Verfahren hat Lyly fallen lassen. Prolog und Epilog hat er, wie es scheint, willkürlich eingeführt oder aufgegeben. Die Dramen „Mydas" und die „Frau im Monde" haben keinen Epilog; Mutter Bombie und Love's Metamorphosis haben weder Prolog noch Epilog. In den übrigen Dramen findet sich beides. Wie öfter erwähnt, wurden die Dramen Lylys am Hofe vor der Königin aufgeführt; schon dadurch ist der Charakter des Prologs und Epilogs bestimmt. Lyly benutzt im Prolog die Gelegenheit sich mit der erlauchten Zuhörerschaft über den Charakter seines Dramas zu verständigen; er bringt der Königin seine Huldigungen dar und schüttet hierbei den vollen Köcher seiner Gleichnisreden aus, um mit ihren Pfeilen das Herz der Majestät zu treffen. Er preist ihr feines Urteil; was sie als gut bezeichnet hat, gilt dafür auch in den Augen anderer. In ihrer Seele haben alle Tugenden ihren Wohnsitz aufgeschlagen. „Wenn Eure Hoheit", so wird die Königin in dem Epilog zum Endimion angeredet, „uns mit den Strahlen Eurer Gnade zu beglänzen geruht, so werden wir uns nicht bloß verneigen, sondern in aller Demut Hand und Herz zu Eurer Majestät Füßen legen." Aber auch das Publikum anderer Bühnen, auf welchen Dramen von Lyly aufgeführt worden sind, soll durch prologische

1) Endimion 2, 2 (Fairholt 1, p. 30).

Schmeichelei gewonnen werden; „wir sind eifersüchtig auf euer Urteil", heißt es im Prologe zum „Mydas", „denn ihr seid weise." Einem so trefflichen Publikum durch Vortreffliches zu gefallen mußte daher des Dichters Bestreben sein, und er verspricht in dem Epilog zu Campaspe sich zu vervollkommnen; hat doch Demosthenes durch Übung und Anstrengung sein Stammeln beseitigt. Auch die Ermahnungen fehlen nicht in den Epilogen: an das Herz der Damen wendet sich der Dichter im Epiloge zur Gallathea in zierlichen Worten mit der Bitte dieses Herz der Herrschaft des Cupido nicht zu verschließen.

Mit der Neigung des Zeitalters zu Pantomimen und Maskenspielen hängt auch das Interesse zusammen, das man an den Verwickelungen nahm, die durch Verkleidung entstanden. Bei Lyly beruht ein Hauptteil des Dramas Gallathea auf dem Umstande, daß die beiden schönen Schäfertöchter Gallathea und Phillida in Männertracht auftreten und beide, einander für Jünglinge haltend, eine heftige Leidenschaft zu einander fassen. Dagegen macht es in demselben Drama dem Cupido Freude, einmal in Nymphentracht zu erscheinen.[1]

In gleich äußerlicher Weise wie von der Pantomime hat Lyly von der Elfenmythologie an mehreren Stellen Gebrauch gemacht, in welchen ein Elfentanz zur Befriedigung der Schaulust eingelegt zu sein scheint. So in der Gallathea in einer ohnehin überflüssigen Scene,[2] wo es heißt: „Es treten Elfen auf tanzend und spielend und gehen dann ab", und der Diener Raffe ausruft: „Aber wer sind diese, ich will ihnen folgen, zur Hölle werde ich nicht gehen, denn so schöne Gestalten werden so schlimmes Schicksal nicht mit sich führen." In ähnlicher Weise führte Lyly einen Elfentanz am Schlusse von „Sapho und Phao" ein. Indessen im Endimion hat er den Elfenapparat wenn auch locker mit der Handlung verknüpft: sie strafen den Corsites, küssen segnend den Endimion. „Aber wer sind diese so schönen Feindinnen", ruft Corsites aus, „welche bewirken, daß mein Haar sich sträubt und meine Lebensgeister sinken? Hexen oder Nymphen, ich flehe um eure Verzeihung. Aber wehe mir, was höre ich?" „Die Elfen", weist uns der Dichter an, „tanzen und während

1) Gallathea 2, 2 (Fairh. 1, p. 232).
2) 2, 2 (Fairholt 1, p. 233.)

eines Gesanges[1] zwicken sie ihn, er fällt in Schlaf, sie küssen den Endimion und gehen ab."

Die Elfen ließ Lyly in Dramen auftreten, in welchen antike Gottheiten handeln, oder antike Mythen in Scene gesetzt werden, die freilich wie „Endimion" durch Allegorie eine moderne Farbe bekommen. Ähnlich ging er mit dem astrologischen Glauben zu Werke, der das Zeitalter so mächtig beherrschte. In der „Frau im Monde" treten zwar, wie wir früher sahen, antike Götter auf, aber sie sind zugleich personificierte Planeten, und man darf sagen, unter dem Einflusse der Sterne hat Pandora ihre hohe Begabung zum Guten und Schlimmen empfangen. Ohne den astrologischen Aberglauben würde Lyly die „Frau im Monde", wie sie ist, nicht gedichtet haben. Aber er hat auch diesen astrologischen Aberglauben mit der Kritik des Spottes beleuchtet. Der Diener Raffe in der „Gallathea" ist das Gefäß dieses Spottes. Er ist dem Dienste eines Sternkundigen entlaufen, welcher die Nativität des Pferdes des großen Alexander berechnete."[2] Dem Robin erzählt er, daß der Sternkundige auch seine Nativität aus den Sternen „herauspicken" konnte: Ich muß ein halb Dutzend Sterne in meiner Tasche haben, wenn ich sie nicht verloren habe, aber hier sind sie, Sol, Saturn, Jupiter, Mars, Venus. Robin. Was, das sind ja bloß Namen. Raffe. I, but by these he gathereth, that I was a Jovalist borne of a Thursday and

---

1) Der Gesang lautet in freier Übersetzung:

Alle. Zwickt ihn, zwickt ihn braun und blau,
Daß sein sterblich Aug' nicht schau,
Was der Sterne Königin treibt;
Elfenthun verborgen bleibt.

1. Elfe. Zwickt ihn braun.
2. Elfe. Und zwickt ihn blau.
3. Elfe. Wie mit scharfer Vogelklau
Sei er blau und rot gezwickt,
Bis der Schlaf sein Aug' berückt.
4. Elfe. Sein Vergehen muß er zahlen
Mit den blau und roten Malen,
Küßt Endimion's Augen beide,
Dann zum Tanz in Nacht und Heide.

2) Gallathea 3, 3 (Fairholt 1, p. 248).

that I should bee a brave Venerian and get all my good lucke on a Friday. Robin. Tis strange that a fishday should be a fleshday. Raffe. O Robin, Venus orta mari, Venus was borne of the sea, the sea will have fish, fish must have wine, wine will have flesh, for Caro carnis genus est muliebre. Mit dergleichen, wie man sieht, nicht saubern Scherzen ist denn auch die Verspottung der Alchymie und des Steines der Weisen in der Person des Raffe verbunden.[1]

Der astrologische Aberglaube beruhte auf Träumen. Das Element des Träumerischen ist bei Lyly in der Gestalt der liebekranken Sappho zur Darstellung gekommen. Sappho hält mit ihren Hofdamen Traumunterredungen; sie erzählen sich mit einiger Breite ihre nächtlichen Visionen. Die Rolle des kritischen Mercutio, deshalb von Ismena „philosophatrix" genannt, hat Eugenia übernommen, welche sagt, „Träume sind nur Faseleien, welche von den Dingen stammen, die wir am Tage gesehen haben, oder von den Mahlzeiten, die wir zu uns genommen haben, und so ist der gesunde Menschenverstand den Einbildungen vorzuziehen."[2] Eine nicht uninteressante Wendung nahm Lyly, wenn er eine seiner eigenen Dichtungen als einen Traum bezeichnete. Im Schoße der Musen schlafend, sagt er im Prologe zu der „Frau im Monde",[3] habe er eine Frau im Monde sitzen sehen, und wenn in ihren Unterredungen Fehler vorkämen, so möchten sich die Hörer erinnern, daß alles nur ein Traum des Dichters sei.

Da die Dramen Lylys mit Ausnahme der „Frau im Monde" sämtlich in Prosa geschrieben sind, und diese Prosa sich oft in Spiele des Verstandes, zum Teil sehr nüchterne und kühle, verläuft, so ist es nicht unwichtig hervorzuheben, daß der Dichter das Bedürfnis fühlte die Verstandesspiele durch Lieder und Gesänge zu unterbrechen und durch dieselben eine lyrische Stimmung hervorzurufen. Die Sirenen des Homer standen auch bei Lyly durch ihre süßen

1) Gallathea 5, 1 (Fairholt 1, p. 263).

2) Sapho und Phao 4, 3 (Fairholt 1, p. 202).

3) Fairholt 2, p. 151.

Harmonieen in so hohem Ansehn, daß Petulius[1] „nur zu leben wünscht, wenn ihm vergönnt ist so süße Lieder (lays) zu hören." Diese Lyrik in Lylys Dramen besteht häufig in Wechselgesängen. Sie haben mit der Handlung so wenig einen genauen Zusammenhang als die Gespräche der Diener, denen sie angehören. Sie ersteigen keine lyrischen Höhen. Sie sollen meistens der Komik dienen. Ihr Thema ist das so oft besungene: Bacchus und Cupido. Wie viel Latein die Diener in Lylys Dramen auch können, sie wissen doch nur die plumpsten und niedrigsten Wirkungen des Bacchus zu besingen.[2] In der erotischen Sphäre halten sich diese Wechselgesänge an den hergebrachten Apparat der Alten von Cupido oder sie betreten in einem Beispiele epithalamischer Lyrik das Gebiet des Anstößigen.[3] In einem Wechselgesange sprechen Diener ihr Entzücken in materiellster Weise aus über Wein, Weiber und Speisen.[4] Wenn ein Wechselgesang der Diener den Sir Tophas im Endimion verspottet, wenn in einem anderen in Sapho und Phao die Diener sich ihrer natürlichen Lustigkeit überlassen, wenn die Diener in der Gallathea nach allerhand Scherzen ihre Abneigung gegen das Seeleben im Wechselgesange zu erkennen geben, oder ein anderer im Mydas über Zahnschmerzen und die Mittel dagegen handelt,[5] so wandeln wir zwar immer in den Niederungen, aber die Atmosphäre ist doch nicht abstoßend, und in dem Elfengesange im Endimion, den wir mitgeteilt haben, erheben sich die Elfen zu Vollstreckerinnen eines Strafgerichts, wie in der Gallathea die Nymphen der Diana den Cupido vor Gericht ziehen.[6] Das komische Element der Wechselgesänge treffen wir auch in den Einzelgesängen, wie in Pipenetta's Liede über die Jungfräulichkeit im Mydas;[7] der Gesang des Apelles im Drama Cam-

1) Love's Metamorphosis 4, 2 (Fairholt 2, p. 245).

2) Mother Bombie 2, 1 (Fairholt 2, p. 93). Sapho und Phao 3, 2 (Fairholt p. 187).

3) Mother Bombie 3, 3. 5, 3 (Fairholt 2, p. 108, 134).

4) Campaspe 1, 2 (Fairholt p. 100).

5) Endimion 3, 3 (Fairholt 1, p. 39). Sapho und Phao 2, 4 (Fairholt 1, p. 178). Gallathea 1, 4 (Fairholt 1, p. 229). Mydas 3, 2 (Fairholt 2, p. 34).

6) Gallathea 4, 2 (Fairholt 1, p. 256).

7) Mydas 5, 2 (Fairholt 2, p. 58).

paſpe beginnt mit der zierlichen Wendung, daß Cupido und Campaſpe Karten um Küſſe ſpielen;[1] ein behaglicher Handwerkerton klingt aus dem Liede Vulkans, in welchem er ſeine Cyklopen zum Schmieden der Liebespfeile auffordert, das Bodenſtedt überſetzt hat.[2] Eine ſtärkere lyriſche Bewegung zittert durch Sapphos Lied, in welchem ſie dem grauſamen Amor flucht;[3] eine antikfromme Geſinnung erhebt ſich am Schluſſe des Mydas in dem Hymnus auf Apollo, der in demſelben Drama mit einem Liede zum Preiſe auf Daphnes Schönheit mit Pan erfolgreich um den Sieg im Geſange gerungen hatte;[4] auch die Natur, Nachtigall, Lerche und Kuckuck bleiben lyriſch nicht unberückſichtigt.[5]

Von dem ſceniſchen Apparate und den Elementen der Phantaſie, wie wir ſie bei Lyly gefunden haben (p. 79), hat auch Shakeſpeare, dem Herkommen folgend, einen originalen, vertiefenden oder kritiſchen Gebrauch gemacht. In dem Perikles, dieſem Stücke von ſo zweifelhaftem Wert und Urſprung, worüber man die ſcharfſinnige Abhandlung von Delius in dem Jahrbuch der deutſchen Shakeſpeare-Geſellſchaft vergleiche, iſt die Pantomime oder das ſtumme Spiel zu Anfang des dritten Aktes noch ganz in der alten äußerlichen Weiſe ſtehen geblieben; im Hamlet dagegen ſpricht der Dichter in der Perſon des Prinzen, dieſes feinſinnigen Kenners der Bühne und ihrer Litteratur, ſeine Kritik aus; der Prinz klagt, daß ein vierſchrötiger, mit dickem Haarwulſt ausſtaffierter Geſell von Schauſpieler eine pathetiſche Scene in Fetzen und Lumpen zerreiße, um den Gründlingen im Parterre die Ohren zu ſpalten, die meiſt für nichts Sinn haben als für unerklärliche Pantomimen und Lärm (3, 2). Wenn Shakeſpeare trotz dieſer Kritik das Schauſpiel von dem Morde Gonzagos durch eine Pantomime einleitete, ſo lag hier die bewußte, charakteriſierende Abſicht vor, das im veralteten Stilkolorit verfaßte Drama auch ſonſt

1) Campaſpe 3, 5 (Fairholt 1, p. 128).

2) Sapho und Phao 4, 4 (Fairholt 1, p. 205). Bodenſtedt, Shakeſpeares Zeitgenoſſen 3, p. 205.

3) Sapho und Phao 3, 3 (Fairholt 1, p. 193).

4) Mydas 4, 1 (Fairholt 2, p. 42).

5) Campaſpe 5, 1 (Fairholt 1, p. 139).

mit veraltetem scenischen Apparate, wie Pantomime und Prolog, auszustatten.[1]

Den Prolog hat Shakespeare ausgedehnter zur Anwendung gebracht als Lyly (p. 80). Das Wichtigste aber ist, daß seine reifsten und größten Tragödien, unter den Lustspielen unter andern der Kaufmann von Venedig, weder Prolog noch Epilog haben. Stillschweigend hat er in jenen in sich geschlossenen Werken, welche alle Erklärung in sich selbst tragen, den Prolog und Epilog, welche Lüders mit Recht nicht einen Kunstgriff, sondern einen unkünstlerischen Griff nennt,[2] verschmäht und gerichtet. Aber oft schloß er sich dem Herkommen an. Der Prolog kommt in chorusartiger Gestalt vor in einigen historischen Dramen, am vollständigsten im Heinrich V.; wo er vor jedem Akte auftritt, wo zuletzt auch ein Epilog sich vernehmen läßt. Er gehört hier ganz zu der mangelhaften Komposition, welche in Heinrich V., wie bewundernswürdig das Drama durch tiefpoetische Stellen und herrliche patriotische Kundgebungen auch ist, doch mehr episch als in dramatischer Geschlossenheit sich bewegt, und hat historisch zu ergänzen oder an das dramatisch Undarstellbare zu erinnern. Zur historischen Verständigung dient der Prolog vor dem zweiten Teile Heinrichs IV., obwohl dieselbe gar nicht nötig zu sein scheint. Ein Notbehelf ist der Chorus vor dem vierten Akte des Wintermärchens, weil der Dichter, was er nicht dramatisieren konnte, episch erzählen ließ, ein Mißgriff, der am stärksten und häufigsten in dem untergeordneten Drama Perikles vorkommt. Auffallen mag es, daß auch in Romeo und Julie, einer Tragödie, welche in kunstgerechter dramatischer Form komponiert ist, vor und nach dem ersten Akte Prolog und Chorus auftreten, welche beide überflüssige Inhaltsanzeigen in Sonettenform sind. Schon hier wie in andern Prologen, z. B. in Troilus und Cressida, in Heinrich VIII., ist ähnlich wie bei Lyly in den Inhalt des Stückes eingeführt, die Absichten des Dichters sind ausgesprochen und, wie Lyly es that, nennt Shakespeare im Prolog zu Heinrich VIII. seine Zuhörer „die Kundigsten, die es weit und breit giebt." In solchen Worten liegt schon eine Bewerbung um den

1) Delius, Hamlet, p. 85, not. 47.
2) Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft 5, p. 281.

Beifall des lieben Publikums, welche sich in den Epilogen fortsetzt. Sie kommen vorzugsweise im Lustspiel vor, im Sommernachtstraum, Sturm, Ende gut, Alles gut, Wie es euch gefällt und in den Dramen Heinrich VIII. und Troilus und Cressida. Der humoristische Ton des Lustspiels setzt sich zuweilen auch im Epilog fort, wie in dem Pastoral Wie es euch gefällt, wo der Epilog, wie alle bei Lyly, in Prosa geschrieben ist. Nachsicht mit der Leistung, Beifall für dieselbe, tüchtiges Händeklatschen — das sind die Hauptwünsche, welche wie bei Lyly der Epilog enthält, verbunden mit dem Versprechen bald bessere Gaben zu bringen. Auch wird das Publikum in das Interesse des Dichters gezogen: wenn das Schattenspiel des Sommernachtstraums nicht gefallen hat, sagt Puck als Epilog, mögen die Zuhörer denken, daß sie alles nur geträumt haben, wie Lyly in dem Prologe zu Sapho und Phao die Königin gebeten hatte sich vorzustellen, daß sie in einem tiefen Traume sich befinde. — Wenn Shakespeare also auf das Herkommen des Prologs und Epilogs einging, so stand er doch, was wir bei Lyly nicht finden, mit seinem kritischen Bewußtsein auch über demselben. Positiv ist diese Kritik in Bezug auf den Epilog ausgesprochen in Wie es euch gefällt, wo Rosalinde als Epilog selbst sagt, daß ein gutes Stück eines Epilogs nicht bedürfe. Eine ähnliche Äußerung in Bezug auf den Prolog empfangen wir aus Benvolios Munde, welcher (1, 4) ihn für eine nicht mehr gebräuchliche Weitschweifigkeit und als überflüssig erklärt,[1] und hiermit stimmt der satirische Hamlet (3, 2) überein, welcher bemerkt, daß die Schauspieler, die prologierenden, nichts geheim halten können. Eine Kritik anderer Art liegt in der Parodie, welche in manchen Stücken Shakespeares jene handfeste Deutlichkeit erfährt, mit welcher im Sommernachtstraum (3, 1) die Handwerker zwei Prologe verlangen, von denen der eine sagen soll, daß Pyramus nicht Pyramus, sondern Zettel der Weber ist, der andere zu berichten hat, daß der Löwe kein Löwe ist. Parodieren sich in solchen Prologforderungen die Handwerker selbst, so steht dem von ihnen aufgeführten Prologe (5, 1) eine witzige Kritik gegenüber, welche den Stil beleuchtet, der sich auch in der komisch wirkenden Metrik selbst persifliert. Durch solche kritische Scherze außer

1) Vergl. Ulrici in der revidierten Schlegelschen Übersetzung 4, p. 310, 311.

Fassung gebracht, sieht sich der Page Motte, der in Verlorner Liebesmühe (5, 2) eine Art Prolog in dem Maskenspiel zu sprechen hat, außerstande, sein Kunstwerk zu vollenden; es ist tot vor der Geburt. — So ist von Shakespeare das Herkommen des Prologs und Epilogs mit derselben autonomen dichterischen Freiheit und Selbständigkeit benutzt, mit welcher er auch den Stoff des klassischen Altertums behandelte, eine Selbständigkeit, die auch in einer Reihe von Stellen[1] hervortritt, in welcher der Prolog zur Gleichnisrede so anziehend verwendet wird, als es die vielen Bilder sind, welche in Shakespeares Sprache dem Schauspielwesen entlehnt sind. Da der Dichter zu dieser Höhe der Freiheit und Kritik gelangt war, so ist um so mehr zu bedauern, daß der Epilog in Troilus und Cressida in den Sumpf widerlicher Obscönität hinabsteigt; englische Interpreten wie Steevens schämten sich dieses Epilogs im Namen des Dichters und erklärten ihn für die müßige Zugabe eines Schauspielers.[2]

Bei der Neigung des Zeitalters zu Maskenscherzen und Maskenspielen wird man sich nicht wundern, wenn die durch Verkleidung entstehenden Verwechselungen, die wir bei Lyly hervorhoben (p. 81), bei Shakespeare sehr häufig sind. Der Dichter benutzte Bemerkungen und Beschreibungen der Chroniken,[3] wenn er in „Verlorne Liebesmühe" (5, 2) den König, Biron, Longaville, Dumaine maskiert in russischer Tracht erscheinen und eine Niederlage erleiden, wenn er auf Wolseys Fest in Heinrich VIII. (1, 4) den König mit anderen maskiert und in beliebter Schäfertracht auftreten läßt. Aber die Feinheit und Eleganz Shakespeares befriedigte die Wünsche der Schaulust zu höheren Zielen und tieferen Zwecken, wenn er auch hier der Neigung zum Unwahrscheinlichen nicht immer aus dem Wege ging. Die Verkleidung des Kent und Edgar im Lear, des Posthumus im Cymbeline, des Herzogs in Maß für Maß ist mit den tiefsten sittlichen Zwecken in Verbindung gebracht und die hohen Eigenschaften der Treue, der Pietät, der opferwilligen Reue und der treuen Sorge leuchten um so herrlicher, je mehr sie sich verbergen. Zu welchen reizenden Situa-

1) Die Stellen bei Lüders a. a. O. p. 278, Not. 1.
2) Lüders a. a. O. p. 284.
3) Gildemeister, Verlorne Liebesmühe, p. 77, und Heinrich VIII., p. 115.

tionen und Verwickelungen diese Verkleidungen benutzt werden, mag das Beispiel Portias und Nerissas im Kaufmann von Venedig lehren, in welchem die liebevolle Sorge in ihrer Verkleidung einen bedeutungsvollen Kontrast gegen die Flucht bildet, durch welche die verkleidete Jessika sich dem Vater entzieht. Die schöne Schalkhaftigkeit, welche Portia und Nerissa in der Verkleidung entfalten, stimmt vortrefflich zum Lustspiele, und in diesem hat Shakespeare die Verkleidung am meisten benutzt. Die verkleidete Person des Polexenes im Wintermärchen erscheint wie eine drohende Wolke, welche aber vor den heiteren Sonnenstrahlen günstigen Geschickes weicht; in den übrigen Lustspielen ist die Verkleidung mit Verhältnissen verknüpft, die keine Sorge erwecken, sondern die Gewißheit eines glücklichen Ausganges in sich selbst tragen. Ein Aufsteigen von der gröberen Situation zur feineren und moralisch vertieften läßt sich wahrnehmen. Der verkleidete Pedant in der Zähmung der Widerspenstigen gehört noch der Posse an, und der Narr in Was ihr wollt, wenn sich auch hinter der Maske seiner Verkleidung herbe Wahrheit gegen Malvolio birgt, steht dem Possenhaften nicht zu fern; aber die seelenvollste Schönheit stellt sich in der Verkleidung der anmutigen Gestalten der Viola, Rosalinde und Imogen dar, welche alle das gemein haben, daß sie das Abenteuer verklären, welches in der Verkleidung der Julie in den Veronesern und der Helena in Ende gut, Alles gut mit solcher Feinheit nicht behandelt ist.

Den Elfenglauben des Zeitalters hatte Lyly an mehreren Stellen, wie wir sahen (p. 81), zu bloßen Schaustellungen in Tänzen benutzt; nur im Endimion erhoben sich die Elfen zu der höheren Bedeutung des Strafens und Segnens. Mit ihrem Gesange, den wir mitteilten, hat Fairholt[1] die Elfenscenen in den Lustigen Weibern von Windsor, wo der Sünder Falstaff ihrem Strafgericht verfällt, mit der Bemerkung zusammengestellt, daß eine mehr als zufällige Ähnlichkeit zwischen beiden Scenen stattfinde, da die Lustigen Weiber mehrere Jahre nach dem Erscheinen von Lylys Endimion geschrieben seien. Ist Shakespeare von Lyly in seinen Elfenbildungen auch angeregt worden, so hat er seinen Vorgänger doch überall übertroffen: einmal in dem Reich-

1) The Dramatic Works of John Lyly 1, p. 283.

tum der Poesie, welche sich in den Elfenscenen in den Lustigen Weibern durch anmutige Naturanschauungen, sinnige Beziehungen auf die Verhältnisse des Lebens und der Sittlichkeit entfaltet und doch mit der komischen Katastrophe eng verknüpft ist; dann in der Virtuosität, mit welcher Shakespeare diesen Naturgeistern des Volksglaubens in homerischer Weise individuelles Leben einzuhauchen, sie zu leibhaftigen Persönlichkeiten, wie vor allem im Sommernachtstraum, zu gestalten wußte, ohne sie in Widerstreit mit ihrem Ursprunge aus dem Volksglauben zu setzen. In der Behandlung der übernatürlichen Welt seinem Zeitalter überlegen[1] ist er von seinen Nachfolgern in derselben nicht wieder erreicht worden.[2] Er führte sie auch ein, wie wir früher sahen, zur Steigerung der Stimmungspoesie.

Der letztern dient auch der astrologische Aberglaube, dessen Benutzung wir bei Lyly fanden (p. 82). Den Volksglauben überhaupt, daß große und furchtbare Ereignisse der sittlichen Welt von außerordentlichen, seltsamen Erscheinungen in der Natur vorbedeutet oder begleitet werden, hat Shakespeare in vielen seiner Dramen um so lieber aufgenommen, als diese Anschauung mit einem bei ihm dominierenden Zuge der Phantasie, die Natur beseelend zur Persönlichkeit zu gestalten, tief übereinstimmt. Um die geheimnisvoll ängstliche Stimmung gleich im Anfang des Hamlet vorzubereiten, erinnert der Dichter durch Horatio an die Naturereignisse, wie sie vor dem Falle des großen Cäsar nach der Erzählung vorkamen: feuergeschweifte Sterne, blutiger Tau, die Sonne fleckig, und der feuchte Stern, des Einfluß waltet in Neptuns Reich, krankt an Verfinsterung wie zum jüngsten Tag.[3] Dasselbe Verhältnis hatte Shakespeare im Julius Cäsar dargestellt; im Sinne der Stimmungspoesie werden ähnliche Erscheinungen als vor dem Falle Richard II., vor dem Tode Heinrich IV. vorgekommen bezeichnet.[4] Schreckliche Naturereignisse *begleiten* mitempfindend

1) Vgl. H. Kurz, Lustige Weiber ꝛc., p. XIII. fg.

2) Vgl. unter anderen die von Bodenstedt, Shakespeares Zeitgenossen 3, p. 51, übersetzten Elfengesänge, welche (1600 erschienen) unter dem Einfluß von Shakespeares Sommernachtstraum entstanden zu sein scheinen.

3) Hamlet 1, 1 Schlegel.

4) Richard II, 2, 1; Heinrich IV, II, 2, 4.

und stimmend die unsagbaren Frevel der Ermordung Dunkans und bieten den Wiederhall der unnatürlichen Zerwürfnisse in Lears Seele und Familie. Aber nicht bloß zur Darstellung der Stimmung hat Shakespeare den bezeichneten Volksglauben benutzt, sondern insbesondere auch zur Charakteristik. Charaktere des astrologischen Aberglaubens sind Glendower in Heinrich IV. (I, 3, 1) und Gloster im Lear, von denen der erstere es selber glaubt, was die Chronik über ihn andeutet, daß bei seiner Geburt des Himmels Stirn voll Feuerzeichen, brennender Fackeln war, und nach diesem Glauben handelt. Diesen astrologischen Aberglauben zum Bestimmungsgrunde des Denkens und Handelns gemacht zu haben war für Gloster tragisch verhängnisvoll, wie für Lear sein Naturglaube, indem beider Gesinnung in verschiedener Weise durch derartigen Glauben verfinstert wird. Auch in Romeos Charakter *scheint* ein Zug astrologischen Glaubens mitzuwirken und seiner Leidenschaft die düstere Farbe zu geben: beim Eintritt in Capulets Haus ist es seine Ahnung, daß ein Unglück, „das noch in den Sternen hängt", schreckvoll seinen Zeitlauf zu beginnen drohe (1, 5); in entgegengesetzter und doch verwandter Weise ruft er bei der Nachricht von Juliens vermeintlichem Tode die Worte aus (5, 1): Ist's wirklich so, dann Sterne trotz ich euch! — Was wir aber bei Lyly fanden, daß er in dem Spotte über Astrologie und dergleichen die Kritik über den Wert und die Wahrheit derselben äußert, finden wir bestimmter, von dem Lichte der Vorurteilsfreiheit scharf beleuchtet bei Shakespeare. Man weiß, welchen Spott Percy (Heinrich IV., I, 3, 1) den Imaginationen Glendowers entgegensetzt. Die Naturerscheinungen, welche gewaltige Ereignisse vorzubedeuten scheinen, sind die Erzählungen alter Leute, kindischer Chroniken, sagt Clarence in Heinrich IV. (II, 4, 4); die Mitteilung Huberts an König Johann (4, 2) von den fünf Monden, die man nachts gesehen habe, und die im alten König Johann noch auf der Bühne sichtbar waren,[1] wird mit einem „Sie sagen" eingeführt; solche Erscheinungen natürlich zu erklären ist der dritte Bürger in Richard III. (2, 3) geneigt und wird in diesem Bestreben durch den schlauen, scharfsichtigen Pandulfo im König Johann (3, 4) übertroffen, der

1) Delius, King John 4, 2, p. 77. Not. 37.

geradezu ausspricht, „daß am Himmel kein natürlich Dunstgebild, kein Spielwerk der Natur, kein trüber Tag, kein leichter Windstoß sein wird, welche die aufgeregte Menge nicht ihrem wahren Grund entreißen und Meteore, Wunder, Vorzeichen, Mißgeburten, Himmelsstimmen nennen werde, die den Johann mit Rache laut bedrohn." Das Sittlichverwerfliche des astrologischen Aberglaubens wird bei Shakespeare am schärfsten gerichtet vor dem Forum der Bösewichter, denn diese hätten aus Selbstrechtfertigungsgründen die meiste Veranlassung die Ursachen ihrer Frevel nicht in sich, sondern in dem bösen Aspekt der Sterne zu suchen. Aber wenn der sonst klarsehende Kent über die Töchter Lears ausruft (4, 3): „Die Sterne, die Sterne dort bestimmen unser Wesen; sonst zeugte nicht dasselbe Paar so ganz verschiedene Sprossen", so hatte Edmund den Sternglauben Glosters bereits richtig beurteilt (1, 2): „Das ist die ausbündige Narrheit dieser Welt, daß, wenn unser Glück krankt — oft infolge von selbstverschuldeter Überladung — wir die Schuld unserer Unfälle auf Sonne, Mond und Sterne schieben, als wenn wir Schurken wären durch Notwendigkeit, Narren durch himmlische Einwirkung; Schelme, Diebe und Verräter durch die Übermacht der Sphären; Trunkenbolde, Lügner und Ehebrecher durch unfreiwillige Abhängigkeit von planetarischem Einfluß; und alles, worin wir schlecht sind, durch göttlichen Anstoß. Eine herrliche Aussicht für Bruder Liederlich seine Bocksnatur den Sternen zur Last zu legen!" Über die Sterndeuter spottet auch Edgar und das entscheidende Wort in dieser Sache ist von Cassius im Julius Cäsar gesprochen: „Nicht durch die Schuld der Sterne, teurer Brutus, durch eigne Schuld nur sind wir Schwächlinge!" In solchen Worten haben wir den Schlüssel zur Beurteilung der poetischen Wendungen, die sich von den Sternen entlehnt bei Shakespeare finden. Ein Melancholischer ist unter dem Saturn geboren;[1] „ein niederer Stern beschränkt die Ärmeren nur auf Wünsche;" Monsieur Parolles ist unter einem mitleidigen Sterne geboren;[2] in Ende gut, Alles gut ist von dem Segen des guten Sterns, von dem Einfluß des beliebtesten Gestirns die Rede.[3] Oder

1) Much Ado about Nothing 1, 3 Delius p. 19 Not. 4.
2) Ende gut, Alles gut 1, 1.
3) 1, 3; 2, 1.

der Dichter führt wie im Hamlet (1, 3 Delius p. 20 not. 62) die Anschauungen des Volksglaubens, welche vom bösen Einfluß der Planeten reden,[1] mit einem „Sie sagen" ein und betrachtet wie Lyly die Astrologie mit Humor. Aus der phantasievollen Schönheit, mit welcher Shakespeare im 14. Sonett die astrologische Deutung auf die Augensterne des Freundes bezieht, blickt ein milder Spott und die Humoristen Benedikt und Beatrice in Viel Lärmen um Nichts streifen mit ihrem Witz auch die Planeten: der eine versichert (5, 2), nicht unter einem weinenden Planeten, die andere (2, 2), unter einem tanzenden Sterne geboren zu sein.

Das Element des Traumlebens, das wir bei Lyly fanden, (p. 83) ist bei Shakespeare in ungleich größerer Ausdehnung und Tiefe wahrnehmbar. Die kritische Richtung, mit welcher Eugenua in Sapho und Phao die Entstehung der Träume beurteilt, hat in Mercutio eine phantasievolle, humoristische Gestalt empfangen, und die nüchterne Prosa Eugenuas ist zur Poesie in schöner Bildlichkeit geworden. „Träume sind Kinder müßigen Hirns, von nichts als eitler Phantasie erzeugt, die von Bestand so fein ist wie die Luft und unbeständiger als der Wind, der eben jetzt um des Nordens eisigen Busen buhlt und dann voll Unmut jäh von dannen stürmt, sein Angesicht zum tauigen Süden wendend."[2] Den Naturgrund der Entstehung der Träume hatte Mercutio plastisch-humoristisch in der Erzählung von der Königin Mab bezeichnet. Zum Bilde des Vergänglichen, Flüchtigen, Unthätigen werden die Träume. Mit Anschauungen, die wir auch bei antiken Dichtern häufig finden, sagt Prospero (4, 1): „Wir sind von dem Stoff, der Träume bildet, und dies kleine Leben umzirkt ein Schlaf." Kurz wie einen Traum nennt Helena im Sommernachtstraum (1, 1) die Liebe, Hamlet sich selbst einen Träumer. Der Anschauung Lylys, welcher die „Frau im Monde" als einen Dichtertraum bezeichnete, entspricht die ähnliche im Sommernachtstraum, mit welcher der Dichter (5, 2) bittet, man möge den schwachen und müßigen Stoff nicht tadeln, weil er nur einen Traum darbiete.

---

1) Stellen bei Elze, Hamlet p. 116, § 12. Vgl. Tschischwitz, Nachklänge germanischer Mythe p. 12 f.

2) Romeo und Julie 1, 4, Bodenstedt.

Die dramatischen Personen, wie Demetrius, glauben zu träumen (4, 1); Titania bezeichnet ihre Liebe zu Zettel als ein Traumgesicht (4, 1). Das Träumerische im Sommernachtstraum entspricht den Charakteren und der Stimmung des Gedichts; so gehört es auch zu Romeos Charakter, daß er wiederholt vom „Traumgott" besucht wird (1, 4; 5, 1). Die schuldbelastete, unglückahnende Stimmung offenbart sich in Träumen. In Richard III. gehört diese Stimmung zur Atmosphäre des Gedichts; der Traum des Schuldbewußtseins den Clarence träumt (Richard III. 1, 4), vor dessen Erzählung der Wärter sich entsetzt, wird in seiner Wirksamkeit noch überboten von dem Traum Richards III. vor der Schlacht von Bosworth. Das gebundene Gewissen, das von dem gewaltigen Willen Richards im Zustande des Wachens niedergehalten wird, entfesselte sich schon vor der großen Katastrophe in nächtlichen Träumen. „Beladene Seelen beichten ihr Geheimnis dem tauben Kissen", sagt der Arzt von der kranken Lady Macbeth (5, 2), und „keine Stunde", sagt Richards III. Gattin Anna (4, 1), „genoß ich den goldnen Tau des Schlafs, daß seine bangen Träume mich nicht weckten." Den Träumen des bösen Gewissens stehen die Träume des guten Gewissens gegenüber: bei dem Traume Richmonds in Richard III. atmen wir auf und die Traumgestalten der Katharina in Heinrich VIII. (4, 2) belohnen im voraus die gemißhandelte fromme Dulderin. Stanleys Traum in Richard III. (3, 2) ist das Erzeugnis ahnender Sorge. — In diesen Traumdarstellungen bewies der Meisterkenner der menschlichen Seelen die Tiefen psychologischer Wahrheit und die Macht poetischer Gestaltungskraft; er vereinigte den Ausdruck der Stimmung mit der Plastik der Anschaulichkeit; die Gestalten, welche den Schlaf Richards III. beunruhigen und ihn verurteilen, den Richmond und die Katharina im Schlafe segnen und belohnen, sind, wie Schlegel sagt, *sichtbar* gemachte Träume.

Das lyrische Element, das wir in Lylys Dramen wahrgenommen haben (p. 83), findet sich bei Shakespeare in einer so hervorragenden Weise wieder, daß er auch auf diesem Gebiet alle Vorläufer, Zeitgenossen und Nachfolger in England weit hinter sich läßt. Für die dramatische Bedeutung seiner Lyrik ist nicht unwichtig, daß er seinen Stimmungen in Sonetten einen vielfältigen Ausdruck gegeben hat.

„Der Liebe Labyrinth, sagt Paul Heyse[1] sehr schön von Shakespeare, hatte er durchzogen, ein leidenvoller Pilger, der aus Thränen und hingeweinten Liedern Labung sog. Der Herzenskünd'ger, der in ew'gen Scenen gespiegelt dieses Lebens Ernst und Scherz, dem offen lag, was Menschen dunkel wähnen, zum Rätsel ward auch ihm das eigene Herz, und da er's bluten läßt in tiefer Welle, wie rührend tönt des hohen Meisters Schmerz!" Die Elegie dieses Schmerzes klingt auch in wehmütigen Tönen aus dem vorherrschend lyrischen Drama Romeo und Julia. Durch seine hohe psychologische Befähigung, mit welcher er die tiefsten und dunkelsten Gründe der Menschenseele sich im Worte zu offenbaren zwang, ist er der Schöpfer auch besonders lyrischer Charaktere geworden. Wir nennen statt vieler Beispiele nur Richard II. und Ophelia. Das Verlangen der lyrisch bewegten Seele, in Freude, Schmerz und Klage, in Zweifel und Betrachtung sich zu äußern, hat bei Shakespeare den reichsten und mannigfaltigsten lyrischen Ausdruck in Monologen gefunden, und es ist wohl kaum ein lyrisches Gedicht von schmerzlicherer Tiefe an den Schlaf gedichtet worden, als Heinrichs IV. Monolog. Diese hohe lyrische Befähigung gestaltet die verschiedensten Formen. Bei Lyly haben wir deren insbesondere drei wahrgenommen, die komische oder komisch sein sollende Lyrik, die betrachtende Lyrik und das Stimmungsgedicht. Auch Shakespeare hat es nicht verschmäht das Volkslied zu komischen Zwecken zu benutzen. Mit den Wechselgesängen der Diener bei Lyly läßt sich die Gesangesfreude vergleichen, mit welcher die Junker Tobias und Andreas und der Narr einen Kanon singen, „der die Nachteule wecken und drei Seelen aus einem Leineweber haspeln könnte", ein Katzenkonzert, wie es Maria nennt, Schuhflickermelodieen, wie sie der strenge Malvolio schilt.[2] Wenn es hier der trinkenden Lustigkeit gestattet ist sich weiter auszubreiten als die Handlung des Dramas im strengen Sinne fordert oder gestattet, so läßt sich der lockere Zusammenhang der Lyrik mit der Handlung, wie wir es bei

1) Gesammelte Novellen in Versen (2. Aufl.) p. 571. Vgl. dagegen Delius und Gildemeister (in der Einleitung zur Übersetzung der Sonette), Massey und Fr. Krauß, Shakespeares Selbstbekenntnisse. Weimar 1882. Sehr wichtig H. Isaac.

2) Was ihr wollt 2, 3.

Lyly fanden, auch von der Liederseligkeit Stilles[1] behaupten, der mit dem Inhalte derselben sich nicht zu weit von den Eß- und Trinkliedern der Diener bei Lyly entfernt. Wie die Reimliebe von Shakespeare selbst parodiert und kritisiert ist, mögen Probstein und Rosalinde in „Wie es euch gefällt" (3, 2) beweisen. Von der betrachtenden Lyrik Lylys haben wir als Beispiel das Orakel Apollos im „Mydas" mitgeteilt. Shakespeare hat auf diesem Gebiete die herrlichsten Beispiele, und wie sie ganz naturgemäß aus der Eigenart der Charaktere sich entwickeln und ihnen entsprechen, zeigt Lorenzos Monolog (Romeo und Julia 2, 3) Richards II. Monolog im Gefängnisse (5, 4), Bassanios lyrisch bewegte Betrachtung vor der Kästchenwahl (3, 2). Auch Lieder der Narren haben diesen Charakter der Betrachtung. „Seit wann bist du so liederreich geworden, Bursche?" Auf diese Frage Lears (1, 4) antwortet der Narr: „Ich hab' mich darauf verlegt, Gevatter, seit du deine Töchter zu deinen Müttern gemacht hast." Er verhüllt und offenbart seinen Schmerz durch Lieder, deren teilweise sententiös betrachtender Inhalt das individuellste Leben durch den schmerzbewegten Humor empfängt (Ach, der euch dient um Gut und Geld ꝛc. 2, 4). Von der Lyrik, welche vorzugsweise eine Seelenstimmung auszudrücken berufen ist, haben wir bei Lyly den Hymnus auf Apollo mitgeteilt. Bei Shakespeare sind die Beispiele dieser Stimmungslyrik außerordentlich häufig, aber sie stehen nicht isoliert da, sondern sind überall ein Produkt der Charaktere oder auf das engste an dieselben geknüpft, mag sich der Dichter auf dem Gebiete des Sonettenstils oder des schlichtesten Volksliedes bewegen. Die Sonette in „Verlorene Liebesmühe" in ihrer überladenen Bildlichkeit oder ihrem antithetischen Stile bezeichnen die charakteristische Stimmung ihrer Verfasser eben so sehr, als die Erinnerung Desdemonas an das Lied vom verlassenen Mägdlein oder Orsinos Liebe zu dem Liede „Komm herbei, komm herbei, Tod" einen tiefen Blick in eine trübahnungsvolle Seele oder in einen melancholisch unbefriedigten Charakter thun lassen. Wie der Liederreichtum des Dichters, den wir namentlich in seinen Lustspielen antreffen, die mannigfachsten Stimmungen ausdrückt, das schmerzliche Gefühl der Verlassenheit,

1) Heinrich IV. II, 5. 3.

das Bedürfnis der Beruhigung, die Empfindungen über den Tod, den Hang zum Schlummer, die Entstehung der Liebe, die Verherrlichung der Ehe, die Freude am einfachen Naturleben — mag die Erinnerung an das für Marianne gesungene Lied in Maß für Maß (4, 1: Bleibt, o bleibt, ihr Lippen, ferne), an die für Katharina gesungenen Strophen von der gramstillenden Macht der Töne in Heinrich VIII. (3, 1), an den Wechselgesang des Guiderius und Arviragus im Cymbelin (4, 2), an die für Titania bestimmten Schlummerlieder (2, 3), an die bei der Kästchenwahl des Bassanio (3, 2) gesungenen Verse, an die Lieder Hymens in „Wie es euch gefällt" (5, 4), an Amiens' schönes Naturlied in demselben Drama (2, 5) beweisen. Von vielen derartigen Liedern in Shakespeares Dramen gilt die Charakteristik, mit welcher Orsino (Was ihr wollt 2, 4) das stimmungsvolle Volkslied lobt: „Es ist alt und schlicht, die Spinnfrau und die Strickerin in der Sonne, die jungen Mägde, wenn sie Spitzen klöppeln, sie singen's oft." Aber wie sehr auch Shakespeare diese Stimmungslieder mit den Charakteren und der Handlung verband, er hat es doch nicht verschmäht einige Dramen mit lyrischen Gedichten in der Form des „jig"[1] zu schließen, die nur durch ein höchst loses flatterndes Band mit dem Ganzen verknüpft sind. In dieser Benutzung des Herkommens der alten Bühne steht er der Art nahe, wie Lyly seine lyrischen Kompositionen in seine Dramen einlegte. Das Narrenlied am Schlusse von „Was ihr wollt", der Wechselgesang des Frühlings und Winters in „Verlorene Liebesmühe" sind Beispiele dieser jig-ähnlichen Verwendung der Lyrik. Der Wechselgesang des Frühlings und Winters in seinem derben Humor bringt die Natur in enge Verbindung mit dem Menschenleben. Welche Herrlichkeit der Lyrik Shakespeare durch diese Verbindung erreicht hat, ist aus vielen Beispielen bekannt. Ein nicht uninteressantes Naturlied finden wir auch bei Lyly (Campaspe 5, 1, Fairholt 1, p. 139). In demselben heißt es von der Lerche, „daß sie am Himmelsthor die Flügel schwingt, und der Morgen nicht eher erwacht, als bis sie singt." Eine ähnliche Wendung ist in dem Gesange im Cymbeline (2, 3): „Horch, Lerch' am Himmelsthor singt hell, und Phöbus steigt

1) Gildemeister, Was ihr wollt, p. 117; Verlorene Liebesmühe p. 122.

herauf", und war bildlich auch im 29. Sonett gebraucht worden. Es ist nicht notwendig anzunehmen, daß Shakespeare den Ausdruck Lyly entlehnte, wir führen ihn vielmehr nur im Sinne eines Kommentators an und fügen noch die Kritik hinzu, welche Armado über den Wechselgesang des Frühling und Winters (Verlorene Liebesmühe) giebt: „Die Worte Merkurs sind rauh nach den Gesängen Apollos." Dieses Verhältnis hatte Lyly im „Mydas" in den Gesängen Apollos und Pans darzustellen gesucht.

Unter den Eigenschaften, welche außer den genannten Lylys Schriften weiter charakterisieren, ist die Neigung zum Rätselhaften, Gnomischen und Didaktischen besonders hervorzuheben. Ich erinnere an das Rätselorakel in dem Drama „Endimion", welches in der ersten Abteilung dieses Aufsatzes (p. 15) mitgeteilt worden ist. Man weiß, daß die Clowns bei Shakespeare, wie die Totengräber im Hamlet, es lieben sich in Rätseln zu unterhalten. Dieselbe Kunst zu üben hat auch der große Alexander bei Lyly Muße genug. Er examiniert die Philosophen seiner Umgebung im Rätselstil und empfängt entsprechende Antworten, die zum Teil trivial, zum Teil nicht ohne Schärfe sind,[1] in denen der König namentlich an Diogenes seinen Meister findet.[2] Mit dieser Neigung zum Rätselstil hängt bei Lyly die Liebe zum Gnomischen und Didaktischen genau zusammen. Orakel, Sinnsprüche in kurzen, scharfbestimmten Sätzen aufzustellen ist ihm Bedürfnis. Im „Mydas" giebt Apollo dem Könige von Phrygien einen Rat, von welchem Lyly nichts in Ovids Erzählung fand, in welchem aber der paränetische Ton stark hörbar ist.[3] — Die kurzen gnomischen Sätze, in Form von Lebensregeln

1) Vgl. Campaspe 1, 3 (Fairholt 1, p. 104).

2) Campaspe 5, 4 (Fairholt p. 145): Alexander: Was denkst du von der Zeit, die wir hier haben? Diogenes: Daß wir wenig haben und viel verlieren. Alexander: Wenn einer krank ist, was soll er nach deiner Meinung thun? Diogenes: Er soll seinen Arzt nicht zu seinem Erben einsetzen. Alexander: Wenn dein Wunsch Erfüllung finden könnte, wie viel Erde würde dich zufrieden stellen? Diogenes: So viel, als dir zuletzt genügen muß. Alexander: Was, eine Welt? Diogenes: Nein, so viel als die Länge meines Körpers.

3) Mydas 5, 3 (Fairholt 2, p. 67). Wir haben die Stelle früher mitgeteilt p. 25.

präcis hingestellt, sind von Lyly schon in „Euphues und sein England" umfangreich geprägt worden. Hier wird episodisch von einem Edelmanne Cassander erzählt, welcher sterbend seinem Sohne ein versiegeltes Schreiben voll guter Ratschläge mit der Rätselaufschrift: „Du findest nichts und wirst doch alles gewinnen" hinterläßt, welches, wie Dunlop sagt, an jenes vollkommene Beispiel weltlicher Klugheit erinnert, das in den Lehren des Lord Burleigh an seinen Sohn (Instructions of Lord Burleigh to his Son) enthalten ist.[1] Wir teilen dieses merkwürdige Dokument auch aus stilistischen Gründen mit. „Weisheit", sagt der Erblasser, „ist großer Reichtum. Sparen heißt Vermögen gewinnen. Gedeihen besteht nicht im Golde, sondern in der Gnade. Es ist besser ohne Münze zu sterben als ohne Mäßigung zu leben. Hülle deine Glieder nicht in mehr Kleider als genügen die Kälte zu vertreiben, und fülle deinen Leib nicht mit mehr Speise als genügt den Hunger zu stillen. In deinem Anzuge herrsche nicht der Wechsel, in deiner Nahrung nicht die Mannigfaltigkeit; das eine bringt Stolz, das andere Überladung. Beides ist eitel, der Frömmigkeit bar; beides kostspielig, fern von Gewinn.

Geh zu Bett mit dem Lamme und stehe auf mit der Lerche; spätes Wachen in der Nacht erzeugt Unruhe und langes Schlafen in den Tag hinein — Gottlosigkeit: meide beides, das eine als ungesund, das andere als unsittlich.

Übernimm nicht Bürgschaften, auch nicht für deine besten Freunde; wer anderer Leute Schulden bezahlt, sucht seinen eigenen Verfall; es ist eben so selten einen reichen Bürgen zu sehen als einen schwarzen Schwan, und derjenige, welcher allen leiht, die borgen wollen, hat große Willfährigkeit, aber wenig Witz. Leihe nicht einen Pfennig ohne Pfand, denn dieses wird eine gute Bürgschaft gegen das Borgen sein. Sei nicht vorschnell im Heiraten; es ist besser einen Pflug im Gange zu haben als zwei Wiegen; und es ist mehr Gewinn eine volle Scheuer als ein volles Bett zu haben. Aber kannst du nicht keusch leben, so wähle eine solche, die sich mehr durch Demut als durch Schönheit empfiehlt. Eine gute Hausfrau ist ein reiches Erbteil, und

1) Geschichte der Prosadichtungen, übersetzt von F. Liebrecht p. 432.

die ist die ehrenwerteste, welche die ehrbarste ist. Wünschest du alt zu werden, so hüte dich vor zu viel Wein; willst du gesund sein, so nimm dich vor zu viel Frauen in Acht: willst du reich bleiben, so meide jegliches Spiel. Langes Zechen bewirkt kurzes Leben; wollüstige Liebe hat markloses Gebein zur Folge, unzüchtiger Genuß entleerte Börsen. Laß den Koch deinen Arzt sein und die Fleischbänke deinen Apothekerladen; wer für jede Anwandlung ein Recept gebrauchen muß und nicht zwei Mahlzeiten halten kann ohne einen Trank des Galenus, der wird sicherlich den Arzt reich machen und sich selbst zum Bettler; sein Leib wird nimmer ohne Krankheit sein und seine Börse immer ohne Geld.

Sei nicht zu verschwenderisch im Almosengeben; die Barmherzigkeit dieses Landes ist: Gott helfe dir; die Höflichkeit: ich habe den besten Wein in der Stadt für Euch.

Leb' auf dem Lande, nicht an dem Hofe, wo weder Gras wächst, noch Moos an deinen Fersen haften bleibt." [1]

Eine ähnliche Situation ist es, wenn Euphues seinem Freunde Philautus ein Vademecum guter Lehren erteilt, die er befolgen soll, wenn er nach England komme. „Sei nicht verschwenderisch in Worten", empfiehlt er ihm; „nicht jeder, der deine Hand schüttelt, ist dir von Herzen zugethan. — Suche nicht Streit bei jeder geringfügigen Gelegenheit; sie schlagen sich nicht ohne herausgefordert zu sein, und einmal herausgefordert weichen sie niemals zurück. — Es wird besser für dich sein zu hören, was man sagt, als auszusprechen, was du denkst. — Laß deine Kleidung anständig, aber nicht kostbar sein." [2]

In nicht minder ähnlicher Weise, aber in einer Fülle zum Teil seltsamer Gleichnisse erteilt die Sibylle in dem Drama „Sapho und Phao" dem schönen Phao ihre Ratschläge in gnomischer Form, aus denen wir nur einiges hervorheben: „Schönheit ist ein trügerisches Gut, welches abnimmt, während es zunimmt; sie gleicht der Mispel, welche in dem Augenblicke ihrer vollen Reife bekanntlich in Fäulnis ist. — Sei nicht spröde, wenn man sich um dich bewirbt; die

1) Arber, Euphues and his England, p. 229—230.
2) Arber, Euphues and his England, p. 246.

Schwingen der Glücksgöttin sind aus den Federn der Zeit gemacht, welche nicht still stehen, während jemand sie messen will. — Halte deine Ohren offen, deinen Mund geschlossen, deine Augen aufwärts gerichtet, deine Finger niederwärts. — In deinem Witze bemühe dich gefällig zu sein; deine Kleidung sei stattlich, aber nicht gesucht. — Der hat Geist genug, der genug geben kann; stumme Menschen sind beredt, wenn sie freigebig sind; glaube mir, große Geschenke sind kleine Götter."[1]

Das didaktische Element, welches in den angeführten Stellen in sehr eindringlicher, zum Teil stark gewürzter Sprache hervortritt, ist auch sonst in Lylys Schriften wahrnehmbar: man wird mit Interesse die begeisterte Lobrede lesen, welche Geron im Drama Endimion auf die Freundschaft hält. „Alle Dinge", sagt er, „sind dem Glückswechsel unterworfen, mit Ausnahme der Freundschaft. Die Liebe ist nur wie ein Wurm im Auge, welcher den Sinn bloß mit Hoffnungen und Wünschen kitzelt; Freundschaft ist das Bild der Ewigkeit, in ihr ist nichts veränderlich. — So viel Unterschied zwischen Schönheit und Tugend, Körper und Schatten, Schein und Wirklichkeit ist, so großer Unterschied ist zwischen Liebe und Freundschaft. Die Liebe ist ein Chamäleon, das nichts als Luft zu sich nimmt und vom ganzen Leibe nur die Lunge ernährt; glaube mir, Eumenides, das Verlangen stirbt in demselben Augenblicke, wo die Schönheit vergeht, und die Schönheit welkt in demselben Augenblicke, wo sie blüht. Wenn die Flut des Mißgeschicks beginnt, tritt die Ebbe der Liebe ein; aber die Freundschaft steht ungebeugt im Sturme. Die Zeit zieht Falten in ein schönes Antlitz, aber sie giebt frische Farben einem treuen Freunde, den weder Hitze noch Kälte noch Elend, weder Stand noch Schicksal ändern oder abwendig machen können. O Freundschaft! von allen Dingen das seltenste und darum das seltenste, weil das ausgezeichnetste, deren Trost im Elend immer süß, deren Ratschläge im Glücke immer glücklich sind. Eitle Liebe, die nur, weil sie der Freundschaft im Namen sich nähert, im Wesen dieselbe oder besser zu sein scheinen möchte."[2] — Eine solche Freundschaft hatte

1) Sapho und Phao 2, 1; 2, 4 (Fairholt 1, p. 171, 172, 181, 182).
2) Endimion 3, 4 (Fairholt p. 45).

Lyly schon im Euphues geschildert, wenn dieselbe auch durch empfindliche Störungen unterbrochen war: „Sie bedienten sich nur eines Tisches, eines Bettes, eines Buches", erzählt Lyly von Euphues und Philautus, „ihre Freundschaft wuchs jeden Tag so sehr, daß der eine die Gesellschaft des andern keinen Augenblick entbehren konnte, daß alles, was die Menschen für empfehlenswert halten, gemeinschaftlich zwischen ihnen war." Welche didaktische Beredsamkeit Lyly im Sinne der dramatischen Charakteristik entwickelte, wo es galt, ein zweideutiges Gut zu empfehlen, mag man aus der Lobrede des Mellakrites auf das Gold im Drama Mydas wahrnehmen, die wir früher zum Teil mitgeteilt haben (p. 21, 1).

Die Neigung zum Rätsel, zum Gnomischen und Didaktischen finden wir auch bei Shakespeare. In dem Drama Perikles von Tyrus (1, 1) steht das verhängnisvolle Rätsel des Antiochus nicht allein; auch die Devise, welche der vierte Ritter (2, 2) im Schilde führt, die Worte quod me alit, me exstinguit mit einer umgekehrten brennenden Fackel, sind im Rätselstil verfaßt und erinnern an eine Stelle in Lylys Euphues.[1] Das Rätselorakel im Cymbeline hängt mit der Neigung zu etymologischer Spitzfindigkeit zusammen, welche wir auch bei Lyly finden.[2] Das Kästchenrätsel im Kaufmann von Venedig nahm Shakespeare, wie bekannt, aus den Gesta Romanorum auf und veredelte es durch seine Phantasie: das Unwahrscheinliche und Sonderbare des Testaments wird vergessen bei der Wahl Bassanios, wo das musikalische Element und die bildlich individualisierte Rede unser Empfinden und Denken gleich sehr fesseln. Die Rätselunterhaltung der Totengräber im Hamlet (5, 1) trägt ganz den Charakter der silbenstechenden und wortspielenden Redeweise, erinnert in einer Stelle, die wir schon früher anführten,[3] an die Diktion Lylys, in einer andern an einen Ausdruck in dem Drama The Maid's Metamorphosis, welches Lyly lange zugeschrieben worden ist.[4]

1) Rushton, Shakespeare's Euphuism p. 6: As the torch, tourned downewarde, is extinguished with the selfe same waxe, which was the cause of his lyght: so Nature etc.

2) Vgl. Euphues (Arber) p. 130.

3) p. 35, 3.

4) Elze, Shakespeares Hamlet, § 204.

Dieser rätselliebende Ton der Clowns erhebt sich zur bedeutungsvollen Spruchweisheit in den Worten des Narren im Lear.[1]

Von der Neigung Lylys in scharf ausgeprägten Sätzen Regeln der Lebensklugheit auszuprägen, haben wir mehrere Stellen mitgeteilt. Man wird die Mahnungen des Cassander an seinen Sohn, des Euphues an Philautus, der Sybille an Phao (p. 99 fg.) nicht lesen, ohne der Lebensregeln zu gedenken,[2] mit welchen die Gräfin von Rousillon

---

1) Lear 1, 5. Narr. Das weißt du, warum einem die Nase mitten im Gesicht steht?

Lear. Nein.

Narr. Ei nun, um auf beiden Seiten der Nase ein Auge zu haben; was man nicht herausriechen kann, soll man herausspähen.

— —

Narr. Weißt du, wie die Auster ihre Schalen macht?

Lear. Nein.

Narr. Ich auch nicht; aber ich weiß, warum die Schnecke ein Haus hat

Lear. Warum?

Narr. Darum, um ihren Kopf hineinzustecken, nicht um es an ihre Töchter zu verschenken und ihre Hörner ohne Futteral zu lassen.

Übersetzung von Herwegh.

2) Man beachte, daß in der antiken Dichtung die Väter oder Erzieher ihre Söhne oder Zöglinge aus der Familiengemeinschaft in die Ferne mit Ermahnungen entlassen oder ihnen bei anderen Gelegenheiten wichtige und patriotische Lehren erteilen. Den Glaukos entließ, so erzählt er selbst in der Ilias 6, 207 fg., der Vater mit der wiederholten Mahnung „allezeit wacker zu sein und voranzustreben den andern, daß er der Väter Geschlecht nicht schändete, welche die Besten waren in Ephyra stets und in Lykias weiten Gefilden." Den Achilleus entließ der Vater Peleus, wie Odysseus Ilias 9, 254 dem zürnenden Helden vorhält, zum Kampfe gegen Troja mit den Worten: „Teuerer Sohn, dir werden einmal Athenäa und Hera Stärke verleihn, wenn's ihnen gefällt; du aber bezähme dein hochmütiges Herz; denn freundlicher Sinn ist besser. Meide die Zwietracht stets, die verderbliche, daß um so mehr dich ehren Achajas Söhne, die Jüngeren wie die Bejahrten." Den Telamonier Ajas entließ der Vater, wie Kalchas bei Sophokles Ai. 764 erwähnt, mit den Worten zum Kampfe gegen Troja: „deine Lanze strebe nach Sieg, doch immer nur nach Sieg mit Gott." Zu vergleichen ist, daß der sterbende Erechtheus bei Euripides (Welcker, die griechischen Tragödien ꝛc. p. 728) dem ältesten Sohne Lehren zur sittlichen Lebensführung giebt und ähnlich der Hirt in der Antiope (Welcker p. 826) handelt.

ihren Sohn (Ende gut, Alles gut 1, 1) und Polonius den Laertes (Hamlet 1, 3) nach Paris entläßt. Die wiederholte Vorschrift, in Worten nicht verschwenderisch zu sein, die Weisungen in Bezug auf Ehrenhändel, die Regeln über die Kleidung, die Ermahnungen, auch nicht dem Freunde Geld zu leihen, finden sich bei Lyly wie bei Shakespeare, und in den Sätzen des Polonius wird man auch eine sprachliche Ähnlichkeit nicht verkennen können. Auch andere Sentenzen haben beide Dichter gemein. Was bei Lyly die Sibylle zu Phao über die Verehrung sagt, welche die Freigebigkeit erfährt, das spricht die Prinzessin in „Verlorener Liebesmühe" in dem kurzen Satze aus: „Wenn sie nur giebt, wird jede Hand verehrt." Den kosmopolitischen Satz, mit welchem Gaunt in Richard II. seinen verbannten Sohn Bolingbroke tröstet: „Die Stätte, die des Himmels Auge heimsucht, ist für den weisen Mann ein Port des Glücks",[1] hatte Lyly im Euphues in seiner Weise mit griechischen Reminiscenzen ausgesprochen: „Sokrates wollte weder ein Athener noch ein Grieche heißen, sondern ein Weltbürger. Plato wollte sich niemals für verbannt halten, so lange er Sonne, Feuer, Luft, Wasser, Erde hätte, wo er des Winters Sturm und des Sommers Glut fühle, wo dieselbe Sonne und derselbe Mond scheine, wobei er bemerkte, daß jeder Ort eine Heimat für einen weisen Mann sei und jede Gegend ein Palast für ein ruhiges Gemüt." „Der Weise", heißt es weiter im Euphues, „lebt eben so gut in einer fernen Gegend als in seiner eigenen Heimat. Nicht die Natur des Orts ist es, sondern die Gemütsbeschaffenheit des Menschen, was das Leben angenehm macht."[2] Auch die Worte Gaunts, mit welchen er seinen verbannten Sohn ermahnt zu denken, er habe den König verbannt, der König nicht ihn (Richard II, 1, 3), klingen an eine Stelle im Euphues an, in welcher von Diogenes erzählt wird, er habe auf die Nachricht, daß er von den Bewohnern Sinopes verbannt worden sei, erwidert, er

1) 1, 3, Gildemeister.

2) Euphues (Arber) p. 187, 189. Ähnliches bei Euripides; er läßt jemanden im Phaethon sagen, daß jede Luft den Adler tragen und jedes Land für den edlen Mann Vaterland sein könne. Andere Stellen bei Welcker, die griechischen Tragödien p. 196. Vgl. Horat. epist. 1, 11, 27.

habe sie aus seiner Gemeinschaft verbannt.[1] Die Liebe zum Gnomischen äußert sich bei Lyly in der zahlreichen Anführung von Sprichwörtern, die er gern mit der Wendung „es ist ein altes Wort" einführt.[2] Durch dieselbe Neigung wird Shakespeare zum mannigfaltigsten Gebrauche des sprichwörtlichen Ausdrucks geführt. Seine witzigen wie seine ernsten Personen sind dem Sprichwort zugethan; es wird zu dem Wortspiele benutzt, oft wie von Hamlet und Lady Macbeth nur angedeutet oder nur zum Teil angeführt, aber auch Rede und Gegenrede bewegen sich in Sprichwörtern.[3] Oft bildet es einen Parallelismus in der Rede. Eine Anzahl von Sätzen, welche eine sprichwörtliche Farbe tragen, findet sich bei Shakespeare in ähnlicher Weise, wie wir sie bei Lyly finden, nur daß Shakespeare seinem Vorgänger durch originale und geistreiche Fassung und Verwendung überlegen ist. „Glatt läuft das Wasser, sagt Suffolk in Heinrich VI. (2, 3, 1), wo die Bäche tief sind, und unter schlichtem Schein herbergt er Tücke. Der Fuchs bellt nicht, der Lämmer stehlen will." „Am meisten Unkraut trägt das fetteste Land, und er, das edle Abbild meiner Jugend, ist übersät damit", sagt Heinrich IV. (2, 4, 4) von seinem Sohne. „Mein Lebtag", heißt es in Heinrich V. (4, 4), „habe ich noch nicht eine so volle Stimme aus einem so leeren Herzen kommen sehen. Aber es ist ein wahres Sprichwort: Hohle Töpfe haben den lautesten Klang." Zu den beiden ersten aus Heinrich VI. und Heinrich IV. angeführten Stellen mag man Lylys Worte im Euphues vergleichen, welche lauten: „Ich sehe ein, daß der Strom am glattesten fließt, wo das Wasser am tiefsten ist, und das Feuer am größesten, wo der wenigste Rauch ist." — „Giebt uns nicht die gemeine Erfahrung den Satz als allgemeine Wahrheit, daß der fetteste Boden nichts als Unkraut hervorbringt, wenn er nicht bebaut wird?"[4] Den Inhalt der dritten Stelle hat Lyly in folgen-

---

1) Euphues p. 188.

2) Beispiele im Euphues, p. 124, 131, 146, 185.

3) Vgl. unter den vielen Beispielen Taming of the Shrew 1, 1, Delius p. 31 not. 32. Hamlet 3, 2 und Elze § 134. Macbeth 1, 7, Delius p. 42, not. 22, Henry V. 3, 7, Delius p. 76 not. 22.

4) Euphues (Arber) p. 111.

der Fassung: „Das leere Gefäß giebt einen stärkeren Ton als die volle Tonne.“ [1]

Wie in den angeführten Stellen, liebt es Shakespeare auch sonst eine einfache Beobachtung von Natur- und Lebensverhältnissen aufzustellen, um durch dieselbe den gerade vorliegenden Fall zu illustrieren. So heißt es in Verlorner Liebesmühe (1, 1, Gildemeister p. 6): „Er rauft das Korn und schont des Unkrauts Blüten.“ In demselben Lustspiel sagt Biron (1, 3, Gildem. p. 65): „Aus Raben wird kein Korn gedroschen und gleichen Takts rollt die Gerechtigkeit.“ In Bezug auf Heinrich V. (1, 1) wird gesagt: „Es wächst die Erdbeer' bei der Nessel auf, gesunde Beeren reifen und gedeihen am besten neben Früchten schlechterer Art.“ „Verrückt ist“, sagt der Narr in König Lear (3, 6), „wer auf die Zahmheit eines Wolfs vertraut, auf eines Rosses Gesundheit, eines Knaben Liebe, einer Metze Schwur.“ „Ein fauler Schade duldet kein Betasten“, sagt Westmoreland in Heinrich IV. (2, 1, 2). Auch solche Sätze, welche aus der Beobachtung menschlicher Verhältnisse entsprungen sind, hat Shakespeare ebenfalls mit Lyly gemein. „Um alles auszugleichen“, sagt der König im Hamlet (4, 3), „muß diese schnelle Wegsendung ein Schritt der Überlegung scheinen; wenn die Krankheit verzweifelt ist, kann nur ein verzweifeltes Mittel helfen oder keins.“ „Da ich sehe“, heißt es im Euphues, „daß eine verzweifelte Krankheit einem verzweifelten Arzte anzuvertrauen ist, will ich deinem Rate folgen.“ Gleichlautend kommt der Satz des Schaal im zweiten Teile Heinrichs IV. (5, 1): „Ein Freund am Hofe ist besser als ein Pfennig im Sacke“ auch in Lylys Euphues vor. Aber auch hier ist zu bemerken, daß Shakespeare neben den angeführten viele andere Sprichwörter oder Sprüche hat, welche der Beobachtung der menschlichen Verhältnisse angehören. Schön sagt in dieser Beziehung Nerissa im Kaufmann von Venedig (1, 2): „Es ist kein mittelmäßiges Glück, im Mittelstande zu leben. Überfluß kommt eher zu weißen Haaren, aber Auskommen lebt länger;“ auch mag man sich solcher Klugheitsregeln erinnern, wie sie Norfolk in Heinrich VIII. (1, 1, Gildem. p. 9) giebt: „Man rennt vorbei im

1) Rushton, Shakespeare's Euphuism p. 105. 98.

Ungestüm an dem, wonach man rennt, und in der Hast verliert man's. Wißt ihr nicht, Feuer, wenn es Wasser hebt zum Überlaufen und scheinbar mehrt, vergeudet's." Wie fein solche Sprüche mit parallelen Gedanken verknüpft sind, mögen Birons Worte in Verlorner Liebesmühe (1, 1, Gildem. p. 6) zeigen: „Ich wünsche keine Ros' um Weihnachtszeit, noch Schneefall auf des Mai's neumodig Kleid: ich liebe, was zur rechten Zeit gedeiht. So sieht's mit eurem späten Lernen aus; die Thür zu öffnen, steigt ihr übers Haus."

Daß Shakespeare wie Lyly die Quellen der volkstümlichen Spruchweisheit in Scherz und Ernst benutzt hat, räumt er selber ein, indem er eine Berufung auf dieselbe seinen Personen oft in den Mund legt. „Der alte Spruch", sagt Nerissa im Kaufmann von Venedig (2, 9, Bodenstedt p. 42), „ist keine Ketzerei, daß Frei'n und Hängen eine Schickung sei;" „das alte Sprichwort", sagt Lancelot Gobbo zu Bassanio, „ist sehr gut geteilt zwischen meinem Herrn Shylock und Euer Gnaden: Ihr habt die Gnade Gottes und er hat genug", wobei ich im Vorübergehen an einen Spruch Lylys im Euphues (p. 228) erinnere: „Reich sein ist das Geschenk der Glücksgöttin, weise sein Gnade von Gott." Daß Shakespeare nicht blöde war, seine Sprüche aus Schriftstellern selbst zu schöpfen, mag das Wort aus dem 94. Sonett: „Unkraut riecht lieblicher als Lilien, die verwesen", beweisen, welches, wie Steevens anzeigte, in gleicher Weise in dem Drama Eduard III. vorkommt. So mag er auch aus Lyly unmittelbar manches Sprichwort geschöpft haben, und die sprichwörtliche Wendung im Lear: „Ich bitte um Vergebung, ich hielt euch für einen Lehnstuhl" kann aus Lylys Mother Bombie (4, 2),[1] wo sie buchstäblich so vorkommt, unmittelbar entlehnt sein. Von dem Kibitz sagte Lyly im Euphues (p. 416): „Ich gleiche dem Kibitz, welcher aus Furcht, seine Jungen möchten von den Vorübergehenden vernichtet werden, mit täuschendem Geschrei weit von dem Neste wegfliegt, um zu bewirken, daß die, welche nach ihnen suchen, sie an einer Stelle suchen, wo sie nicht sind."[2] Bei Shakespeare

1) Delius, King Lear 3, 6, p. 87, not. 18.

2) Vergl. Campaspe 2, 2 (Fairholt 1, p. 109): wherein you resemble the lapwing, who cries most where her nest is not.

kommt diese Anschauung in der Komödie der Irrungen (4, 2) in kurzer Form vor und war, wie Delius bemerkt, sprichwörtlich, wie denn das schon angeführte Wort: „Ein Freund am Hofe ist besser als ein Pfennig im Sacke" als Sprichwort schon bei Chaucer sich findet.[1]

Von der Neigung Lylys zum didaktischen Vortrage, welche am stärksten im Euphues, z. B. in dem dem Plutarch entlehnten Kapitel über die Erziehung sich darlegt, haben wir einen Beweis in seiner Lobrede über die Freundschaft mitgeteilt, und eine andere Stelle aus Euphues angeschlossen. Die letztere soll nach Rushton[2] die Veranlassung zu der reizenden Schilderung geworden sein, welche Helena mit Wehmut über den Verlust ihrer Jugendfreundschaft im Sommernachtstraum (3, 2) giebt. Allein wir halten es mit Gibbon,[3] welcher dieselbe Stelle des Sommernachtstraums mit einer empfundenen Klage Gregors von Nazianz über den untreuen Freund Basilius vergleicht und bemerkt, daß Shakespeares Muttersprache, die Sprache der Natur, dieselbe sei in Kappadocien wie in Britannien. Hätte aber eine Benutzung der Stelle Lylys von Seiten Shakespeares stattgefunden, dann hätten wir hier wieder, wie so oft, ein Beispiel der Genialität, mit welcher Shakespeare seinen Vorgänger durch tiefe Empfindung, Anschaulichkeit und Individualisierung der Situation, wie durch reiche und originale Bildlichkeit übertraf. In der Begeisterung für die Freundschaft stimmt Shakespeare mit Lyly überein, in der Verherrlichung derselben übertrifft er ihn, insbesondere durch die dramatische Gestaltung. Die innigen Freundschaftsempfindungen, welche uns aus vielen Sonetten Shakespeares in lyrischer Schönheit entgegentönen, haben ihre Verkörperung in den Freundschaftspaaren der Dramen erfahren, in denen der Dichter wieder mit individualisierender Tiefe die verschiedensten Situationen des Freundschaftslebens zur Darstellung bringt, den Schmerz über die scheinbar verlorne Freundschaft in Helena (im Sommernachtstraum), die Freundschaft,

---

1) Vergl. Delius, Comedy of Errors 4, 2, p. 49, Anm. 7. Derselbe zu 2 Henry IV. 5, 1, p. 107, not. 2.

2) Shakespeare's Euphuism, p. 55.

3) Geschichte des Verfalls und Untergangs ꝛc., übersetzt von Sporschil, p. 895, not. 1.

welche selbst bei verräterischen Handlungen des Freundes versöhnlich bleibt, im Valentin und Proteus, die zu den größten Opfern liebevoll entschlossene Freundschaft in Antonio und Bassanio, Antonio und Sebastian, die den Standesunterschied vergessende, auf gemeinsamen Studien beruhende Freundschaft in Hamlet und Horatio.[1] — Was wir von der Beredsamkeit Lylys, von seiner Fähigkeit, einen zweifelhaften Gegenstand sophistisch zu verteidigen, angemerkt haben, findet sich in ungleich größerer Ausdehnung und Tiefe bei Shakespeare. Man mag mit jener Lobrede des Mellakrites auf das Gold bei Lyly die sophistische Rede vergleichen, in welcher Biron[2] den Eidbruch der liebenden Studiengenossen verteidigt (womit Longavilles Sonett[3] zusammenzustellen ist), in welcher er Frauenschönheit und Liebe als die wahren Lehrmeisterinnen verherrlicht, oder die sophistischen Reden des Kardinal Pandulfo im König Johann, um den Umfang scharfsinnigen Verstandes und individualisierender Phantasie zu bewundern. Shakespeares Dramen enthalten viele Beispiele von der Beredsamkeit der Leidenschaft; statt vieler wollen wir nur der erwähnten Lobrede des Mellakrites auf das Gold die beredte Leidenschaft des Hasses entgegenstellen, mit welchem Timon von Athen die Verderblichkeit des Goldes umfangreich schildert.

Von besonderem Interesse ist das Verhältnis, in welchem Lyly und Shakespeare zur Behandlung des Komischen und zur Verwendung sprachlicher Mittel stehen; und das auf beiden Gebieten Lyly nicht ohne Einfluß auf seinen großen Nachfolger geblieben ist, ist allgemein bekannt.

Lyly lebte in dem goldnen Zeitalter des *lustigen* Englands; und die zum Teil sehr anspruchslose Lachlust des Zeitalters wollte im Drama durch komische Scenen befriedigt sein. Lyly hat in seiner Weise dafür gesorgt. In den meisten seiner Dramen befinden sich komische Scenen, deren Wert verschieden ist; alle haben sie das Gemeinsame, daß sie mit der eigentlichen Handlung der Dramen keinen oder einen nur höchst lockeren Zusammenhang haben, daß sie, wie bei

1) Vergl. auch Gildemeister, Shakespeares Sonette, p. XXIX fg.
2) Verlorene Liebesmühe, übersetzt von Gildemeister, 4, 3, p. 63—65.
3) Ebendaselbst, p. 54.

anderen Dichtern vor Shakespeare, um ihrer selbst willen da sind, wie wir es auch bei Robert Greene finden und von Marlowe wissen, daß er in seine Dramen burleske Scenen aufnahm, die in den gedruckten Werken dieses Dichters ihren Platz nicht finden durften. Die komischen Personen oder Scenen, welche die ernste Handlung in Lylys Dramen unterbrechen, sind das Gemeingut der komischen Dichtung überhaupt. Der Sir Tophas, welcher in dem Drama Endimion mit einigen Dienern das Hofpublikum belustigte, den Ulrici einen albernen Prahlhans nennt,[1] in welchem Bodenstedt einen stümperhaften Vorläufer von Sir John Falstaff entdeckte, ist, wie wir früher hervorhoben, ein stümerhaftes Nachbild des Pyrgopolinices im Miles gloriosus des Plautus, und wie bei dem römischen Dichter ist er die Zielschiebe spottender Diener. Lyly selbst nennt ihn im Personenverzeichnis des Dramas „einen prahlerischen Soldaten" (miles gloriosus); mit Falstaff hat er die Feigheit gemein, aber nicht den Witz; er waffnet sich von Kopf zu Fuß gegen Vögel und Fische und kehrt zurück als der Eroberer eines Zaunkönigs. Eine große Praxis witziger und wortspielender Worte und Wendungen fällt bei Lyly den Dienern zu, wie in dem antiken Lustspiel die Sklaven oft die überlegenen, aller Intrigue gewachsenen Geister sind, wovon der Pseudolus des Plautus ein hervorragendes Beispiel ist. Sie bewegen sich zuweilen in der Sphäre des Possenhaften und haben ihr Wohlgefallen an der Darstellung körperlicher Eigenschaften und Häßlichkeiten. In dem Drama „Mydas" beschreibt der Diener Licio seinem Kollegen Petulus den Kopf seiner Herrin. Er ist rund, sagt er, wie ein Federball, sie hat eines Falken Auge, die Zunge eines Papageien, einen Kalbszahn, die Ohren eines Maulwurfs, die Nase einer Sau u. dergl. An diese Teile der Beschreibung knüpft Petulus seine Wortspiele und zum Teil sehr dürftigen Witze.[2] Daß der Dichter und sein Hofpublikum an dergleichen Darstellungen Gefallen fanden, beweist die Wiederholung derselben. Schon in dem Drama Endimion, welches, wie wir wissen, vor der Königin Elisabeth aufgeführt ist, kamen dergleichen Anschauungen vor. Sir Tophas beschreibt die Zau-

1) Shakespeares Dramatische Kunst, Leipzig 1868, 1, p. 107.
2) Mydas 1, 2 (Fairholt 2, p. 10 fg.).

berin Dipsas, die er zu lieben behauptet: „Wie zierlich niedrig ist ihre Stirn! wie stämmig und stattlich ihre Nase! Wie klein ihre hohlen Augen! wie groß und voll ihre Lippen! wie harmlos ist sie, da sie keine Zähne hat! ihre Finger sind feist und kurz, geschmückt mit langen Nägeln wie bei einer Rohrdommel! In how sweet a proportion her cheekes hang downe to her brests like dugges, and her paps to her waste like bags! Von wie niedriger Statur ist sie und welch großen Fuß führt sie! wie muß sie gedeihen, da sie gar keine Taille hat!“ [1] Da Sir Tophas später erfährt, daß Dipsas schon verheiratet ist, ist er in Verzweiflung und weist die Bereitwilligkeit des Pagen Samias, der ihm zu einer jungen Dame als Gemahlin verhelfen will, entrüstet zurück. Alte Matronen sind seine Leidenschaft, wie er sagt; „solche, deren Zähne so blaßblau sind, daß sie den reinsten Türkis in Schatten stellen; deren Nasen mehr Strahlen werfen als der feurigste Karfunkel; deren Augen rings umgeben sind mit einer Röte, welche die Korallenröte weit hinter sich läßt; deren Lippen in Bläße mit Silber verglichen werden können!“ [2] Daß nun über das Bild der Dipsas, wie es Sir Tophas selbst entwarf, die Diener Samias und Epiton sich in handfesten Vergleichungen und Witzen üben, braucht kaum bemerkt zu werden.[3] Von den beliebten Witzen vom Horn betrogener Ehemänner wird umfangreicher Gebrauch gemacht, eine ausführlichere Erörterung über das Horn Vulkans giebt Calypho in dem Drama Sapho und Phao (3, 2, p. 186), und der Diener Petulus im „Mydas“ wendet mit beliebter Neigung zu lateinischer Rede das Wort cornucopia zur Bezeichnung der erwähnten Eigenschaft an.[4] Die Clowngestalt fehlt nicht in Lylys Dramen. Als solche bezeichnen wir den Calypho in dem Drama Sapho und Phao. Er ist ein Cyklop, der in der Schmiede Vulkans arbeitet. Richtig kritisiert er seine Herrin, die Venus, und ihre Untreue gegen den Gemahl, mit einigen beißenden

1) Endimion 3, 3 (Fairholt 1, p. 37).

2) Endimion 5, 2 (Fairholt 1, p. 73). Vergl. Mother Bombie 2, 1 (2, p. 93).

3) Vergl. Endimion 3, 3 (Fairholt 1, p. 38).

4) Mydas 1, 2 (Fairholt p. 14).

Bemerkungen;[1] in seiner Unterredung mit den Dienern Molus und Crytikus ist eine höhere Sphäre des Lylyschen Witzes, die Sphäre der komischen, auf Trugschlüssen beruhenden Beweisführungen gegeben; Molus will Calypho beweisen, daß er ein Teufel ist; der Teufel sei schwarz, Calypho sei, weil ein Schmied, auch schwarz, folglich ein Teufel; sein Herr, Vulkan habe Hörner, folglich habe Calypho Hörner und sei ein Teufel. Wie dürftig auch diese Scherze sind, sie waren beliebt; sie enthalten satirische Elemente, wie z. B. der Diener Peter in der „Gallathea" die alchymistische Nomenklatur seines Herrn verspottet; dieses satirische Element tritt am schärfsten in der Person des Diogenes in dem Drama „Campaspe" hervor. Er vertritt es in den Gesprächen mit den Bedienten und dem König Alexander gleich stark, er ist der witzigste aller Lylyschen Charaktere. Eine scharf pointierte Redeweise, das Wortspiel und die Antithese, verblüffende Antworten, die Fähigkeit witziger Gleichnisse, die Neigung, den Worten eine andere Bedeutung zu geben und im Scherze bittere Wahrheiten zu sagen, sind in nicht gewöhnlichem Grade seine Eigenschaften.[3] Wie bewußt Lyly diese scharfen Stichelreden (quips) ausbildete, läßt er einen Diener sagen.[4] Von jenen Witzen, welche auf der Vergleichung der Gegenstände beruhen, giebt das Dienergespräch im „Mydas" (2, 2, p. 21) eine Anschauung, wo Petulus mit gezwungenen Scherzen zu beweisen sucht, daß kein Unterschied zwischen Gold und einem Ei ist. An den Witzreden beteiligen sich auch Frauenzimmer, wie die Dienerin Pipenetta im „Mydas."

Eine ähnliche Behandlung des Komischen, wie wir sie bei Lyly antreffen, finden wir auch bei Shakespeare, nur mit dem Unterschiede,

---

1) Sapho and Phao 2, 3 (Fairholt 1, p. 175).

2) Gallathea 2, 2 (Fairholt 1, p. 233).

3) Man vergleiche die Unterredungen des Diogenes mit Plato und Alexander, die Bodenstedt, Shakespeares Zeitgenossen 3, p. 25—28, übersetzt hat.

4) Campaspe 3, 2 (Fairholt p. 117): Manes: Wir Cyniker sind tolle Burschе; fandest du nicht, daß ich auf dich stichelte? Psyllus: In der That, nein; was ist denn eine Stichelrede? Manes: Wir großen Satiriker nennen so die kurzen Aussprüche eines scharfen Witzes mit einem bitteren Sinne. Psyllus: Wie kannst du doch divinieren, dividieren, definieren, disputieren, und alles das so schnell.

daß dieser, sowie alle seine logischen Operationen durch das Medium der Phantasie hindurchgegangen sind und das Gepräge derselben tragen, auch seinen komischen Gestalten und Scenen die Fülle der Einbildungskraft lieh, durch welche sie so fesselnd sind. Zunächst wurde Shakespeare von dem Herkommen veranlaßt, namentlich in seinen ersten Dramen, wie es Lyly gethan hatte, komische Scenen von höchst lockerem Zusammenhange zu bilden.

Wer die konstruierende Methode in Shakespeares Dramen alles, selbst die kleinsten Teile, auf eine Grundidee zu beziehen nicht mit Gewaltsamkeit anwendet, wird einräumen müssen, daß namentlich in Shakespeares ersten Stücken komische Scenen sich finden, die von der Handlung des ganzen Dramas als notwendige Bestandteile nicht gefordert werden. Wir rechnen dahin in den beiden Veronesern die Scene (3, 1), wo die Diener Lanz und Flink sich über ein Dienstmädchen, den Gegenstand von Lanzens Liebe, unterhalten und Lanz die Eigenschaften derselben wiederholt; den Monolog Lanzens (2, 3), wo er mit seinem Hunde erscheint und von dem Abschiede von seiner Familie spricht; den Monolog desselben (4, 4), wo er sich und dem Publikum die Unanständigkeiten seines Hundes erzählt; die Beschreibung, welche Dromio in der Komödie der Irrungen (3, 2) von dem Küchenmädchen macht, das irrtümlich seine Liebe in Anspruch nimmt. Ja, auch in den schönsten und erhabensten Dramen Shakespeares, z. B. im Kaufmann von Venedig und im Macbeth, halten wir manche Scherzreden Lancelot Gobbos und die Späße des Pförtners, die R. Gottschall mit Recht läppisch nennt, für überflüssig. Shakespeare folgte in solchen komischen Scenen, wie in den genannten, zunächst der herkömmlichen Sitte; und wenn Lyly in seinen Hofdramen die Königin Elisabeth, die gebildete Kennerin der alten Sprachen und Litteraturen, und die Umgebung derselben, welche die klassischen Neigungen der Königin teilte oder zu teilen sich beflissen zeigte, mit Beifall durch Scherze unterhielt, welche wie im „Endimion" einer niederen Sphäre angehören, so glaubte Shakespeare, der für das Volkstheater schrieb, seinem Publikum eine derartige Komik nicht entziehen zu dürfen, mochte sie auch aus dem Zusammenhange der Handlung herausfallen. Er hat daher auch das Possenhafte in umfangreichem Maße zur Darstellung gebracht. Dahin gehören die Witze,

zu denen die Beschaffenheit eines häßlichen oder auffallenden Körpers den Stoff liefert. Fairholt in seiner Ausgabe von Lylys Dramen 2 p. 262 weist auf die Ähnlichkeit hin, welche der Dialog zwischen Licio und Petulus mit der Unterredung zwischen Lanz und Flink in den beiden Veronesern (3, 1) habe; eine größere Ähnlichkeit mit der Scene Lylys zeigt die schon erwähnte in der Komödie der Irrungen (3, 2), da es sich in beiden um komische Beschreibung häßlicher Körperteile handelt, während in der Scene der Veroneser Lanz die mehr geistigen Eigenschaften oder Geschicklichkeiten des Dienstmädchens mit Matrosenwitz entfaltet. Was bei Lyly auf dem Gebiete des Possenhaften sich nur schüchtern hervorwagt, tritt bei Shakespeare in überströmender Fülle auf; wir führten von Lyly die Worte des Sir Tophas an, welcher die Frauen preist, die wegen ihres Umfangs keine Taille haben; in solchen Bemerkungen mit unermüdeten Witzen über Falstaffs Leibesgeräumigkeit ergehen sich die Genossen desselben, vor allen der Prinz; Falstaff, über sich selbst sich lustig zu machen nicht abgeneigt, verwendet sich in der genannten Eigenschaft zu Wortspielen.[1] Wir führten von Lyly die Worte des Sir Tophas an, wo derselbe von der wie Karfunkel leuchtenden Nase spricht; die Rubinen und Saphiren fügt Dromio von Syracus (3, 2) hinzu, die Nase Bardolfs aber ist ein so reiches Thema des Witzes für Falstaff und seinen Kreis, daß dasselbe in vielen Variationen gespielt wird. Wir erwähnten in diesem Zusammenhange das bei Lyly oft vorkommende

1) Die früher mitgeteilte Stelle in Lylys Endimion 3, 3 (Fairholt 1, p. 37) lautet: How thriftie must shee be in whom there is no waste (= waist). Shakespeare, King Henry IV., II, 1, 2 (Delius p. 27): Ch. Justice: Your means are very slender, and your waste is great. Falstaff: I would it were otherwise. I would, my means were greater and my waist slenderer. Dasselbe Wortspiel in den Lustigen Weibern von Windsor 1, 3 von Delius angeführt. In der Komödie der Irrungen hat Dromio von Syracus (3, 2, Delius p. 41), die feiste Korpulenz des Küchenmädchens schildernd, von dieser Art Witz den ausgiebigsten Gebrauch gemacht: Marry, Sir, she's the kitchen-wench, and all grease; and I know not what use to put her to, but to make a lamp of her, and run from her by her own light. I warrant, her rags, and the tallow in them, will burn a Poland winter: if she lives till doomsday, she 'll burn a week longer than the whole world.

Horn der betrogenen Ehemänner, das bei Shakespeare, weil dem Volkswitze angehörig, in Scherz und Ernst sehr oft erwähnt wird, und wollen hier auch an die sprichwörtlichen Wendungen erinnern, wie „Affen zur Hölle führen", „jemanden ins Narrenparadies leiten", welche bei Lyly wie bei Shakespeare vorkommen, und von denen die erste dem Munde der witzigen Beatrice sehr angemessen ist.[1]

Mit dem anderen Gebiete des Lylyschen Witzes, dem Wortspiel, der Antithese, den komischen Beweisführungen, dem Witze der Vergleichung u. dgl. ist Shakespeare, wenn wir seine gesamte Dichtung ins Auge fassen, in ungleich höherer und genialerer Weise vertraut als Lyly. Aber für den jugendlichen Dichter, der in sich Anlage zur Darstellung des Komischen empfand, war Lylys witzige Redeweise das Merkziel der Beobachtung und die größte Anregung zur eignen Produktion. Es ist in dieser witzigen Darstellung eine Methode, die sich durch den Verstand erreichen ließ; die witzigen Vergleichungen disparater Gegenstände, die komische auf Trugschlüssen beruhende Beweisführung, die Witzgefechte, wie wir jene im Rätselstil logischer Subtilitäten verfaßten Gespräche, z. B. in Lylys Campaspe, auch nennen können, das alles findet sich auch bei Shakespeare, aber zugleich aus der beseelenden Stimmung der reichsten Phantasie entsprungen. Jenes Methodische des Witzes, wobei nach einer bestimmten Regel verfahren wird, läßt sich bei Falstaff in einem Teile seiner witzigen Wendungen wahrnehmen: „Wenn du es halb so feierlich, so majestätisch machst in Worten und Werken", sagt er zu dem Prinzen, „dann häng' mich an den Beinen auf wie ein Kaninchen oder einen Hasen beim Wildhändler." „Wenn ich auf dem Karren (des Henkers)", das ist Falstaffs Meinung, „mich nicht ebenso gut ausnehme, wie ein anderer, so hol' der Teufel meine Erziehung." „Wenn Dicksein Haß verdient, so müssen Pharaos magere Kühe geliebt werden." Solche Wendungen des Witzes, die durch einen Konditionalsatz sich einleiten, sind in Falstaffs Rede überaus häufig, und die Methode ließ sich

1) Beide Wendungen kommen vor bei Lyly, Euphues (Arber) p. 75, 87. Vgl. Rushton, Shakespeare's Euphuism, p. 49, 62. Bei Shakespeare: Gezähmte Widerspenstige 2, 1 (Delius p. 45, not. 9), Viel Lärmen um Nichts 2, 1 (Delius p. 22), Romeo und Julie 2, 4 (Ulrici p. 94, not. 1).

lernen; aber die Phantasie, welche zugleich thätig ist, ist mit der bloßen Methode nicht gegeben. Das zeigt sich auch bei den Witzen der Schlußfolgerung[1] und vor allem der Vergleichung. Auf dem Gebiete der witzigen Vergleichung ist Falstaff so zu Hause, daß er auch den Prinzen übertrifft; eine sehr bewegliche Phantasie, wenn sie auch meistens auf dem Boden des niedrigen Lebens wandelt, giebt seinen witzigen Vergleichungen Mannigfaltigkeit. Beide, der Prinz und Falstaff, erkennen sich auf diesem Gebiete in ihrer Weise an: „Du hast die abschmeckendsten Gleichnisse von der Welt", sagt Falstaff zum Prinzen (Heinrich IV., 1, 1, 2); „wenn du dich erschöpft hast in schlechten Vergleichungen, dann laß dir Folgendes sagen", spricht der Prinz zu Falstaff (1, 2, 4). Auch der Witz der verblüffenden Antworten, bei Lyly in der Person des Diogenes häufig, ist bei Shakespeare in ausgedehntester und geistreichster Weise vorhanden; statt vieler Beispiele vergleiche man das Gespräch Hamlets mit Polonius in Scene 2 des zweiten Aktes, wo an einer Stelle

---

1) Man vergleiche folgende einander teilweise ähnliche Stellen. Lyly, Sapho und Phao 2, 3 (Fairholt 1, p. 177): Calypho: Du bist ein Schmied, also bist du ein Schmied. Der Schlußsatz, sagst du, darf nicht abgeleugnet werden, und deshalb ist es wahr, du bist ein Schmied. Molus: Ja, aber ich leugne deinen Vordersatz ab (but I denie your antecedent). Heinrich IV., 1, 2, 4: Wirtin: Der Sheriff und die ganze Wache sind vor der Thüre, sie wollen Haussuchung halten. Soll ich sie einlassen? Falstaff: Hörst du, Heinz? Nenne ein echtes Goldstück niemals falsche Münze. Du bist in Wirklichkeit verrückt, wenn du es auch nicht scheinst. Prinz Heinrich: Und du eine geborene Memme ohne Instinkt. Falstaff: Ich weise den Major (antecedent) zurück; willst du den Sheriff zurückweisen, gut: wo nicht, laß ihn ein. — Bei Falstaff kommt ein Wortspiel hinzu, welches bei Lyly nicht ist; „Falstaff leugnet den Major, Vordersatz, daß er eine Memme sei, zugleich aber stellt er den Major gewissermaßen als einen Würdenträger (Mayor) dem Sheriff gegenüber." Gildemeister, Heinrich IV., I, p. 117. Über die Verbindung des Sinnlichen mit dem Unsinnlichen vgl. man folgende Stellen: Bei Lyly, Sapho und Phao 1, 4 (Fairholt p. 106) sagt Mileta in Bezug auf die Männer: Gieb mir ihre Geschenke, nicht ihre Tugenden; ein Gran von ihrem Golde überwiegt ein Pfund ihres Witzes; ein Quentchen Gieb-mir wiegt schwerer als eine Unze Höre-mich. Falstaff in Heinrich IV., II, 1, 2 zum Lord-Oberrichter: Ob ich aber geduldig sein würde eure Vorschriften zu befolgen, davon kann der Weise einen Gran von einem Skrupel, ja einen ganzen Skrupel hegen.

diese Art des Witzes der tragischen Stimmung dient und von Polonius kritisiert wird,[1] und die Unterredungen der Totengräber in demselben Drama. Die Witzdialoge, welche wir bei den Dienern in Lylys Dramen finden, zu welchen wir auch die Unterredungen mit Diogenes rechnen können, haben auch bei Shakespeare in der Diener- und Clown-Welt ihre Stelle. Sie sind aber auch der höheren Gesellschaft eigen und um an die sprudelnde Genialität derselben zu erinnern, braucht man nur die Namen Birons und der witzigen Damen in Verlorener Liebesmühe, Mercutios, Benedikts und Beatricens, des Prinzen Heinrich und seiner Umgebung zu nennen. Der große Unterschied zwischen Lyly und Shakespeare auf dem Gebiete des Komischen ist, daß Lylys Witz einseitig ist, Shakespeare dagegen den beschränkten Horizont seines Vorgängers unendlich erweitert hat und in seiner Komik alle Formen der Posse, des subjektiv Komischen und des Humors in reichster Fülle zur Darstellung gebracht hat. Aus diesem Reichtum wie aus der Überlegenheit der Gestalten bildenden Kraft Shakespeares entspringt der weitere Unterschied, daß er komische Persönlichkeiten zu schaffen vermochte, Persönlichkeiten, die unwiderstehlichen Eindruck machen, wie denn Falstaff die Herzen mancher Interpreten, wie Hazlitts und anderer, so sehr gefesselt hat, daß sie dem Dichter über das Endschicksal ihres Lieblings einen Vorwurf machten. Der weite Horizont des Komischen bei Shakespeare wird durch die unermüdliche Weiterbildung des Dichters mit erklärt, die ihn auf dem ganzen Gebiete seiner Dichtung charakterisiert, während Lyly im wesentlichen in dem Kreise seiner Jugenddichtungen stehen blieb; Shakespeare nahm willig das Herkommen, die von Lyly und dem Zeitalter geliebte wortspielende, silbenstechende Manier auf und brachte die Clowns und Narren auf die Bühne; aber er gab ihnen einen tieferen Gehalt, eine reichere Weltanschauung; es ist ein großer Unterschied zwischen den Späßen Dromios von Syracus in der

1) Hamlet 2, 2. Polonius: Wollt ihr nicht aus der Luft gehen, Prinz? Hamlet: In mein Grab? Polonius: Ja, das wäre wirklich aus der Luft. (Beiseit.) Wie treffend manchmal seine Antworten sind. Dies ist ein Glück, das die Tollheit oft hat, womit es der Vernunft und dem gesunden Sinne nicht so gut gelingen könnte.

Komödie der Irrungen,. der seinem zur Melancholie geneigten Herrn nach der ausdrücklichen Bemerkung desselben in müßigen Stunden zum Spaßmachen dient, und dem liebevollen Tiefsinn des Narren im Lear, der in Thränen des tiefsten Schmerzes lächelt und in das Narrengewand seiner Witzreden gehaltvolle Warnung, Mahnung und den Reichtum der Spruchweisheit kleidet. So verband Shakespeare, was Lyly nie vermochte, den Humor mit dem Tragischen, und während der Humor einer Portia im Kaufmann von Venedig im Lichte der reinsten Heiterkeit glänzt, blickt aus Hamlets Humor die trübe Wolke der Melancholie.

Aber wie unermeßlich auch Shakespeare auf dem Gebiete des Komischen, dann durch Seelen- und Gedankentiefe wie durch Gestalten bildende Phantasie Lyly überlegen ist, es ist doch der Einfluß unzweifelhaft, den Lylys Schriften auf Shakespeares Darstellung ausgeübt haben. Das Drama der individualisierenden Charakteristik, in welcher Shakespeare so allgemein bewundert ist, ließ den hohen Idealstil der Griechen nicht zu, und Shakespeare verwandte aus Gründen tiefgehender Charakterbildung in seinen Dramen in mannigfaltiger Weise auch die Prosa. Daß er es konnte, verdankte er dem Vorgange Lylys.

Dieser hatte den Mut gehabt seine Dramen mit Ausnahme der „Frau im Monde" sämtlich in Prosa zu verfassen. Auf diesen Mut Lylys mit besonderer Betonung hingewiesen zu haben, ist das Verdienst Ulricis.[1] Was aber das beschränkte Talent Lylys nicht leisten konnte, mit dieser Prosa verschiedene Stände und Personen mit ihren Gesinnungen und Stimmungen in unterschiedsvoller Individualität zu zeichnen, hat Shakespeare mit unvergleichlichem Reichtum vollbracht, und man mag die Abhandlung von N. Delius über Shakespeares Prosa lesen, um diesen Vorzug in übersichtlicher Darstellung schärfer zu erkennen. Ein wichtiges Verhältnis hat Shakespeare zu der Form der Lylyschen Prosa, welche, unter dem Namen Euphuismus bekannt, so schwärmerisch geliebt und so heftig angegriffen worden ist. Dieser Euphuismus hat seinen Namen von jenem seltsamen Buche, mit welchem Lyly im Jahre 1579 seine

1) Shakespeares Dramatische Kunst 1, p. 102 (3. Aufl.).

schriftstellerische Laufbahn eröffnete. „Euphues, die Anatomie des Witzes" fand so viel Beifall, daß Lyly schon im Jahre 1580 eine Fortsetzung in lockerer Anknüpfung folgen ließ: „Euphues und sein England." Beide Bücher sind tendentiös und didaktisch; um für seine Absichten leichten Eingang zu finden, wählte der Schriftsteller eine Romanform, aber die Handlung ist dürftig, phantasielos, ohne interessierende Erfindung. Euphues (εὐφυής) ist ein junger Athener, der nach Neapel kommt, hier einen Freund, Philautus, gewinnt, durch seine witzige Beredsamkeit die Geliebte desselben, Lucilla, zur Untreue verleitet, selbst die Untreue der Lucilla erfährt, mit dem getäuschten Freunde sich wieder versöhnt, und zuletzt sich wieder nach Athen zurückzieht. Im zweiten Teile „Euphues und sein England" finden wir die beiden Freunde auf der Reise nach England und in diesem Lande selbst; die mißlingende Bewerbung des Philautus um Camilla mit dem Zauberapparate, die endliche Vermählung desselben mit Flavia bilden den althergebrachten Romanstoff, der nur durch die interessantere Geschichte von Cassander und Callimachus, welche die Freunde auf der Seereise vernehmen, wie durch den anziehenden Charakter der Iffida fesselnd unterbrochen wird. Der übrige Inhalt, für die didaktischen Absichten Lylys bei weitem die Hauptsache, besteht in Gesprächen, Briefen und Abhandlungen. Daß Lyly in dem zweiten Teile, in dem „Spiegel für Europa", den Euphues schreibt, seinem Vaterlande eingehende Betrachtungen und patriotische Huldigungen widmet und der Königin Elisabeth den Zoll der Bewunderung darbringt, erwähnten wir schon früher. Seine übrigen paränetischen Betrachtungen beziehen sich auf Freundschaft und Liebe, Erziehung und Religion. Die Abhandlung „Euphues und sein Ephebus" ist fast ganz eine Übersetzung von Plutarchs Schrift über die Erziehung. Gegen einen Atheisten verteidigt Euphues die christliche Religion. Im übrigen wird die Philosophie empfohlen und gelehrt, wie mit ihrer Hilfe die Leiden des Lebens, Beraubung, Verbannung und Ähnliches, ertragen werden. Hierbei versetzt uns Lyly gern ins klassische Altertum; die ethisch so fruchtbaren Anekdoten und Aussprüche griechischer Philosophen, durch deren Mitteilung Cicero seinen philosophischen Schriften eine so schmackhafte Würze giebt, sind ihm geläufig; der wenn auch kritiklose Enthusiasmus für antike Schriftsteller,

Geschichte und Mythologie läßt ihn nicht müde werden seine Bilder und Gleichnisse aus diesem Gebiete zu wählen, wie wir es auch in seinen Dramen gefunden haben. Hiermit haben wir eine Haupteigenschaft seines Stils bezeichnet; derselbe gehört der Renaissance an, aber er bleibt nicht in den Grenzen der Einfachheit; was Shakespeare im Hamlet von dem Schauspieler verlangt, die Bescheidenheit der Natur zu wahren, wäre für Lylys Diktion eine vergebliche Mahnung gewesen. Er liebt bei den Alten das Überladene und Geschmückte mehr als das Einfache und Natürliche, den Virgil mehr als den Homer, und man wird sich über diesen Geschmack in einem Zeitalter nicht wundern, in welchem die Gelehrsamkeit Julius Cäsar Scaligers der Sprache Virgils vor der Homerischen den Vorzug gab und den lateinischen Dichter mit einer Dame von Stande, den griechischen mit der unzierlichen Frau eines Bürgers verglich.[1] Aber in der Häufung von Gleichnissen liebt Lyly nicht bloß den antiken Stoff, vielmehr muß ihm auch eine entlegenere Gelehrsamkeit die unkritischen Schätze einer sagenhaften Naturgeschichte eröffnen und darbieten. Seine Neigung zur Häufung sucht den Parallelismus in der Rede mit Vorliebe auf, und das ungesunde Kolorit des Affektierten wird durch die häufige Anwendung frappanter Figuren gesteigert. Das antithetische und kontrastierende Element der Darstellung begegnet häufig; die rhetorische Frage wird oft angewandt; das Wortspiel mit der Alliteration, Assonanz und dem Reime kommt bis zur Ermüdung vor. In diesem Stile hat das Wort den Vorzug vor dem Gedanken, die Form vor dem Gehalte; um des Wortes willen entstehen in Lylys Dramen Dialoge; Lylys Darstellung ist mehr ein Ausdruck des Verstandes und der Berechnung als ein Erzeugnis der Phantasie; er konnte daher das Übertriebene und Phantastische in der bildlichen Sprache vermeiden; aber er vermied das Übermaß nicht im Gebrauch der Redefiguren. Er hat eine lobenswerte Neigung zu der Symmetrie der Rede und zu harmonischen Proportionen, aber die zu häufige und reflektierte Anwendung dieser Redeweise hat die Monotonie zur Folge.

---

1) Hallam, Introduction to the Literature of Europe etc. 2, p. 300.

Zu diesem Euphuismus hatten die Zeitgenossen Lylys ein zwiefaches Verhältnis. Formbegierig, wie das Zeitalter der Renaissance war, ergriff es in der aristokratischen Gesellschaft diese auffallende Gestalt der Rede mit Liebe; es wurde Hofton und der Redecharakter der vornehmen Gesellschaft, euphuistisch zu sprechen; aber nicht bloß die Damen am Hofe der Elisabeth hätten sich für ungebildet gehalten ohne den Gebrauch der euphuistischen Redeweise, auch Gelehrte und Dichter huldigten einem Geschmacke, der, ohnehin in der Richtung des Zeitalters tief begründet, von Lyly nur bis zur Spitze eines Systems gesteigert war. Dem William Webbe, der im Jahre 1586 eine Abhandlung über englische Dichtkunst schrieb, war Lyly in seinem Euphues ein zweiter Demosthenes und Cicero, und die Dichter Thomas Lodge und Robert Greene haben in ihre Prosa-Erzählungen die gesuchten Formen der Lylyschen Redeweise aufgenommen, der erstere hat schon in dem Titel seiner Erzählung „Rosalinde oder Euphues' goldne Hinterlassenschaft" die Bewunderung bezeichnet, mit welcher er den Roman Lylys betrachtete. Dagegen haben die kritischeren Köpfe des Zeitalters bei Zeiten ihre Mißbilligung der euphuistischen Übertreibungen kund gegeben; Ben Jonson in seinem Lustspiel Every Man out of his Humour (1599) verspottete in dem Charakter des Fastidious Brisk den Euphuismus und dem Michael Drayton galt derselbe als die Sprache der Mondsüchtigen.[1] In dem größten Dichter des Zeitalters finden wir beide Richtungen: Shakespeare ist sichtbar von dem euphuistischen Sprachgeschmacke, der in höchster Blüte stand, als der jugendliche Dichter nach London kam, tief berührt und stark gefesselt worden, und noch in seinen reifsten Dichtungen trägt manches ernst gemeinte Wort eine euphuistische Farbe. Auch in demjenigen Drama, in welchem der Dichter mehr als irgendwo durch Reflexionen bewiesen hat, wie tief er über die Gesetze seiner Kunst nachgedacht hatte, in dem Hamlet, spukt, wie Fr. Vischer[2] sagt, auch falscher, absurder Witz und Euphuismus. „Dahin gehören die Worte des Laertes, nachdem die Königin ihm in jener berühmten, tief stimmungsreichen Erzählung berichtet hat, wie Ophelia ertrunken

1) Vergl. Arber, Euphues ꝛc., London 1868, p. 17.
2) Kritische Gänge, Neue Folge 2, p. 95.

ist; er sagt: „Zu viel des Wassers hast du, Schwester! Drum halt' ich meine Thränen auf!" Dies ist ein absurdes Concetto, das rein auf Rechnung des Dichters und seiner Zeitgenossen kommt." Dieser Zeitgeschmack liebte mit dem Euphuismus auch den Sonettenstil, welchen man aus Italien mit Vorliebe aufgenommen hatte, welcher eine dem Euphuismus verwandte Richtung entwickelte. Es ist charakteristisch für Lyly, daß sein Euphues seine ersten Abenteuer in Italien findet, daß derselbe — nach der Sitte der platonischen Akademie in Florenz — bei einem Gastmahle in Gegenwart der Lucilla und des Philautus ein subtiles Gespräch über den Ursprung der Liebe führt, wie in dem platonischen Gastmahl das Wesen des Eros vielseitig betrachtet wird. Mit solchen Neigungen stand es im innigsten Zusammenhange, daß die Sonettendichtung zur Zeit Lylys blühte und die Sprache Petrarcas und seiner Nachfolger in England so viel nachahmende Liebe fand wie nur irgend die römischen Dichter des Altertums. Die pointierte Redeweise, mit welcher Petrarca das Wesen seiner Liebe durch das Oxymoron gezeichnet, das wortspielende Behagen, mit welchem er den Namen Laura mit lauro, aura u. s. w. in Verbindung gebracht hatte, machte auf Englands Sonettendichter einen unwiderstehlichen Eindruck. Petrarca hatte gedichtet (Sonett 145): „Es spornt und zügelt mich zugleich die Liebe, bald ist sie Glut und Kälte, Mut und Zagen, bald Huld und Zürnen, Hoffnung bald und Klagen." So widerspruchsvoll ist der Zustand seiner Liebe, daß er (Sonett 104) von sich sagt: „Ich kämpfe nicht und finde keinen Frieden; ich zag' und hoffe, ich bin Eis und walle; ich will zum Himmel und bin Staub hienieden; ich halte keinen und umarme alle. Ich sehe blind und spreche stumm erscheinend; ich wünsche Tod und Rettung unablässig; ich liebe, während Haß ich mir erkoren; von Schmerzen leb' ich und ich lache weinend."[1] Aber nicht bloß ein Sonettendichter wie Henry Constable hatte in seiner Diana (1594) in diesem Stile Petrarcas gedichtet,[2] auch den erotischen Helden

1) Vergl. Mézières, Prédécesseurs et Contemporains de Shakspeare, Paris 1864, p. 69. Die Gedichte des Francesco Petrarca, übersetzt von W. Krigar, Hannover 1866, p. 237, 189.

2) Man vergleiche folgendes Sonett dieses Dichters bei Al. Dyce, Specimens of English Sonnets, London 1833, p. 36:

Shakespeares ist diese Sprache geläufig. Wenn Al. Schmidt bemerkt, daß in Romeo und Julie das Spiel mit Antithesen und die Überfülle von Bildern mehr die Phantasie als das Herz beschäftigen, so gilt dies sicher von Romeos Gespräch mit Benvolio (1, 1) und seiner Definition der Liebe; in ähnlicher Weise spricht Helena in Ende gut, Alles gut (1, 1) in ihrer gequälten Stimmung von „demütigem Ehrgeiz und hochmütiger Demut, mißtön'ger Harmonie und süßem Mißklang, Treue und holdem Unstern", wie wir diese Sprache auch in Lylys Dramen finden. Man trifft sie bei Shakespeare in großer Häufung so wie die euphuistische Richtung in denjenigen Dramen, in welchen der Dichter seine Neigung zum Sonett kund gegeben und diese Dichtungsform angewandt hat, in Verlorner Liebesmühe, Romeo und Julie, Ende gut, Alles gut. Von dem Drama „Verlorne Liebesmühe" macht Gildemeister die feine Bemerkung: „Es ist als ob der Dichter die künstlich geschrobene Empfindungs- und Ausdrucksweise der feinen Welt seiner Zeit, den ganzen Sonetten- und Concettistil mit seinem konventionellen, phrasenhaften Damenkultus, mit seinem Hange zur galanten Vergötterung, mit seinem Behagen an dem äußerlich Technischen im Witzgefechte mit einem Schlage zugleich habe poetisch *verklären* und *vernichten* wollen." So sprechen auch Romeo und Julie bei ihrer ersten Begegnung auf Capulets Feste in Sonettenform, und man glaubt die Freude zu

---

Den Himmel schaun und in der Hölle leben,
Das Leben grüßend täglich neu zu sterben,
Vor Glut vergehn und doch vor Kälte beben,
Nach Sternen greifend tief im Grund verderben;
Ein Labyrinth ohn' End' und Ziel durchirren,
Mit Klag' und Thränen sich den Tag verbittern
Und Weg' ersteigen, die nie abwärts führen,
Und Riesen tötend wie ein Kind doch zittern,
Zu darben und Hesperiens Frucht bewachen;
Getränkt mit Nektar doch vor Durst vergehen,
Im Fluche lebend steten Neid entfachen
Und Leid beklagen, daß kein Mensch kann sehen;
Ist das die Lieb', sind das der Liebe Klagen,
So liebt mein Herz, denn dies muß es ertragen.
(Übersetzt von H. H.)

empfinden, mit welcher der Dichter die zierlichen, bilderreichen Wendungen der feinsten Konvention gebildet hat; aber Mercutio unterläßt nicht mit Spott (2, 4) auf Romeo hinzuweisen, welcher „die Melodieen liebe, in denen sich Petrarca ergoß."

Die freudige Zustimmung, mit welcher Shakespeare der Moderichtung der Sprache sich angeschlossen hat, läßt sich ganz unzweideutig in seinen episch-lyrischen Gedichten und zum Teil in seinen Sonetten wahrnehmen. Die Gegner Lylys hatten das Übermaß in der Anwendung der bildlichen Rede und der Parallelismen so wie das Gesuchte derselben getadelt; sie konnten diesen Tadel auch gegen den poetischen Stil richten, welcher in Venus und Adonis und in Lucretia herrscht. Das Übermaß der Bilder bewirkt hier Überdruß; das Gesuchte des Ausdrucks steigert sich bis zum Geschmacklosen. Hier heißt der Mund die Retorte des Antlitzes, aus welcher wohlriechender Atem kommt (Venus und Adonis 74), die Seufzer und Sorgen bilden eine Säge den Kummer vorwärts zu stoßen und wieder zurückzuziehen (Lucretia 239), die Lilienhand liegt unter der Rosenwange und betrügt das Kissen um rechtmäßigen Kuß, und dieses schwillt auf beiden Seiten vor Ärger, weil es das Glück des Kusses entbehren muß (Lucretia 56). Wie weit diese gesuchte Redeweise von der Sprache der Alten, welche man um jeden Preis zu überbieten suchte, durch zu scharfes Gewürz sich entfernte, mag eine Hinweisung auf eine sophokleische und eine homerische Stelle zeigen. In einem herrlichen Chorgesange der Antigone 782 wird der Ausdruck gebraucht, welcher auch in Horazens Dichtungen (Carm. 4, 13, 8) überging, daß Eros auf den zarten Wangen der Jungfrau heimlich lauere; und Homer, um den schnellen Lauf des Paris und Hector zu bezeichnen, gebraucht zweimal (Il. 6, 506—511; 15, 263—68) das Gleichnis von einem Rosse, welches im Stalle von dem Bande sich losreißt und mit stampfenden Hufen die Ebene durcheilt, des Bades gewohnt in dem schön hinwallenden Strome; es ist stolz, hoch trägt es das Haupt, es fliegen die Mähnen rings um den Hals ihm empor, es vertraut auf seine Herrlichkeit, und die Schenkel tragen es leicht dahin zu der Flur und der Weide der Stuten. Die schöne und einfache Anschauung des Sophokles kommt in ähnlicher Weise auch in Venus und Adonis (Str. 41) vor; aber die spitzfindige Ausführung ver-

bunden mit dem Wortspiel (Love) atmet spitzfindigen Geschmack.[1] Mit der schönen Plastik der homerischen Stelle mag man die Beschreibung vergleichen, welche Shakespeare in großer Ausführlichkeit von dem losgerissenen Hengste des Adonis giebt; aber auch hier wird die Anschaulichkeit durch das geschmacklose Gleichnis gestört, daß die Nüstern des Rosses, wie aus einem Ofen, Dämpfe hervorsenden (Str. 46). Der geniale Dichter, der in seinen lyrischen Jugenddichtungen um jeden Preis dem Bestreben huldigt durch Bild und Gleichnis wie durch Häufung rhetorischer Künste dem Geschmacke des Zeitgeistes zu genügen, hatte noch nicht die Gesetze des feineren Kunstsinns sich angeeignet, welchen, wie Schiller so wahr sagt, nie der Reichtum, sondern die weise Ökonomie, nie die Materie, nur die Schönheit der Form, nie die Ingredienzien, nur die Feinheit der Mischung befriedigt.[2] Aber bereits in den Sonetten war Shakespeare zu dieser Erkenntnis auf dem besten Wege. Zwar finden wir auch hier die bis zur Ermüdung durchgeführte Wiederholung desselben Wortes (Son. 136, vgl. Ähnliches bei Sidney, Fr. Krauß, Shakespeares Selbstbekenntnisse p. 101. 102) und die Häufung der Personifikationen in Son. 99 möchte mehr jener Liebe zum Seltsamen, welche dem euphuistischen Geschmacke eigen ist, als dem echten Kunstsinne entsprechen. In diesem Sonette hat nach der Darstellung des Dichters das Veilchen den süßen Duft aus dem Munde des Geliebten gestohlen, der stolze Purpur, mit welchem es seine zarten Wangen schmückte, stammte aus dem Blute des Geliebten, die Lilie hat ihre Weiße seiner Hand entwandt, der Majoran seine Locken, die Rosen stehen furchtsam auf den Dornen, die eine rot vor Scham, die andere weiß vor Schrecken, die dritte weiß und rot gemischt hat zu ihrem Raube auch noch den Atem des Geliebten

---

1) Die Stelle lautet in Jordans Übersetzung (Shakespeares Gedichte, Berlin, 1861) p. 174:

Doch spöttisch lacht hiezu der schöne Knabe,
Daß ihm ein Grübchen beide Wangen ziert,
Das ganz gewiß die Liebe selbst zum Grabe
Sich wählt, wenn sie das Leben einst verliert.
Sie wüßte wohl, sich diese Gruft erwerben,
Drin Liebe lebt, das hieße niemals sterben.

2) Werke in 12 Bänden (1840) 12, p. 351.

hinzufügt, wofür ein Wurm sie straft. Noch mehr Blumen bemerkte der Dichter, aber keine sah er, die ihren Duft und ihre Farbe nicht dem Geliebten gestohlen hätte. In ähnlich spielender Darstellung, wenn auch im umgekehrten Verhältnisse, dichtete Samuel Daniel (1592), daß die Geliebte ihre schönen und grausamen Eigenschaften den Erscheinungen und Wesen der Natur sowie antiken Gottheiten zurückgeben möge, von welchen sie dieselben empfangen habe.[1] Den Stil in dem unten angeführten Sonette Daniels scheint Shakespeare im 130. Sonette verspottet zu haben, wie H. Isaac in einem trefflichen Aufsatze (Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft 17 p. 198) fein bemerkt; Shakespeares Ironie tritt auch in der Gleichmäßigkeit der Form hervor, mit welcher er das Danielsche Sonett begleitet und sagt (Son. 130):

Mein Liebchen hat nicht Augen wie zwei Sonnen,
Noch Lippen wie Korallen anzuschaun;
Ist Haar Gespinst, so ist sie schwarz besponnen;
Ist Schnee recht weiß, so ist ihr Busen braun.
Ich kenne purpurne, auch weiße Rosen,
Doch fand ich beid' auf ihren Wangen nicht,
Und mehr Arom ist oft in Salbendosen
Als in dem Atem, wann mein Liebchen spricht.

---

1) Das Sonett Daniels bei Al. Dyce, Specimens of English Sonnets, p. 20:

Gieb deiner Flechten Gold zurück dem Schacht,
Die Liebesbogen gieb Cytherens Knaben,
Dem Himmelszelt der Augensterne Pracht
Und laß den Osten deine Perlen haben,
Den Stolz der Hand gieb an das Elfenbein,
Arabiens Düften deines Hauches Süße,
Der Wangen Rot Auroras Morgenschein,
Der Thetis gieb zurück den Ruhm der Füße.
Venus empfange deiner Anmut Glanz,
Die süße Stimme gieb zurück den Sphären,
Doch gieb den unbarmherz'gen Sinn auch ganz
Hyrcaniens Tigern und den grimmen Bären;
Dein hartes Herz gieb es dem Marmorstein:
So hört dein Quälen auf und meine Pein.
(Übers. von H. H.)

Ich hör' ihr gerne zu, doch muß gestehen,
Daß die Musik viel süßern Wohllaut hat;
Ich hab' noch keine Göttin wandeln sehen;
Mein Liebchen tritt beim Gehen auf den Pfad.
Doch find' ich sie, bei Gott, so hübsch wie jede,
Die man belügt mit falscher Gleichnisrede.
(Übers. von Gildemeister.)

In solcher übertriebenen Gleichnisrede war Daniel sehr zu Hause. In einem von H. Isaac mitgeteilten Sonette (Jahrbuch 17 p. 199) besingt er das Antlitz der Geliebten: „seine fleckenlose Liebe schwebt mit reinsten Schwingen um den Tempel von stolzestem Bau, wo jene Lichter leuchten, die schönsten im Gebiete des Irdischen, welche die Wolke seiner Worte mit der glänzendsten Flamme erhellen. Seines Glückes Rad ist das Rund der Augen (der Geliebten), deren rollende Anmut einmal einen Strahl von Segen gewährt." Daß Shakespeare auf solche Bildersprache einen Blick der Ironie und des Spottes warf, mag auch der Bombastredner Pistol lehren, der sich gern mit dem Rade der Fortuna beschäftigt (Heinrich V. 3, 6). Shakespeare hat daher in seinen Sonetten seine tadelnden Worte gegen diejenigen Dichter gerichtet, welche in ihren Versen den Himmel selbst zum Schmucke gebrauchen, alles Schöne mit *ihrem* Schönen vortragen, welche stolze Vergleichungen paaren mit Sonne und Mond, mit der Erde und des Meeres reichen Kleinodien, mit des Aprils erstgebornen Blumen und allen seltnen Dingen, die des Himmels Firmament in diesem weiten Erdenrunde einschließt.[1] Zürnt Shakespeare hier dem Übermaß der bildlichen Rede, von welchem in dem Lustspiel „Verlorne Liebesmühe (4, 1) der König ein Beispiel in einem Sonette gegeben hatte, so wendet er sich in anderen Stellen, wie in Son. 76 tadelnd gegen den neumodischen Stil, die auffallende Phrase und Wortbildung. Er will, das ist ein wichtiges Bekenntnis in seinen Sonetten, wahr schreiben, denn die Wahrheit bedarf nicht der poetischen Färbung, da sie selber farbenecht ist, er stellt sein kunstlos armes Lied der kostbaren Phrase, die von allen Musen gefeilt ist, entgegen (vgl. die Sonette 85, 101). Der Dichter giebt damit über den Wert gesuchter Redekünste sein vollbewußtes Urteil, welches auch

1) Son. 21. Bodenstedts Übersetzung p. 131. No. 14.

seine dramatischen Personen aussprechen, und wie er den Gebrauch des Sonetts in seinen späteren Dramen gänzlich aufgiebt und die lautere Einfalt des schlichten Liedes, das die Spinnerinnen singen, den zusammengestoppelten Texten der flinken, schwindelschnellen Gegenwart gegenüber (Was ihr wollt 2, 4) bevorzugt, so spricht er durch den Mund dramatischer Personen seine Kritik auch über die gezierte Redeweise in voller Entschiedenheit aus. Ein solcher Kritiker des Wortes und der Rede ist schon Biron in „Verlorener Liebesmühe;" er hat wie sein Dichter dem Modeton sophistischer Sprachkünste gehuldigt, und um so glaubwürdiger sind die Worte, mit welchen er ihnen den Abschied giebt (5, 2):

Taftfloskeln, seidne Phrasen, Prunktiraden,
Plüschne Hyperbeln, glatte Künstelei —
All' diese Sommerfliegen heckten Maden
In meinem Hirn, Geschmeiß der Ziererei;
Hier schwör' ich ihnen ab und schwör' aufs neue
Beim weißen Handschuh einer weißern Hand:
In Zukunft kleid' ich meine Lieb' und Treue
In Ja und Nein von schlichter Leinewand.
(Übers. von Gildemeister.)

Solche Kritiker der Rede sind, charakteristisch für den Dichter, jene verstandesscharfen Narren, wie Feste in Was ihr wollt, jene feinen Kenner und Beurteiler von Dichtung und Theater, wie Hamlet, jene derben und starken, auf Thaten gestellten Charaktere, wie Faulconbridge und Percy. Mercutio liebt es noch, wie wir es in Lylys Dramen finden, sich ans Wort mit seinem Witze spielend zu heften, aber er ist auch voller Haß gegen die „albernen, lispelnden, affektierten Phantasten, diese neuen Fremdwörtergecken" (2, 4), welche auch von Hamlet und Horatio verspottet werden.[1] Feste in „Was ihr wollt" (4, 1) kritisiert spottend die Redewendung des Sebastian: „Lüfte deine Narrheit anderswo." „Meine Narrheit lüften!" ruft er aus, „ich fürchte, die Welt, dieser große Tölpel, wird am Ende noch ein Zieräffchen. Ich bitte schön, knüpfe deine Fremdthuerei auf und sage mir, was ich meinem gnädigen Fräulein lüften soll. Soll ich ihr

1) Vgl. Tschischwitz, Shakespeares Hamlet 5, 2, p. 181, Not. 1.

lüften, daß du kommen willst?“ [1] So feine Redensarten, zu welchen in demselben Drama (3, 1) auch das „Düfte regnen“ gehört, imponieren sehr bezeichnend dem Junker Andreas so sehr, daß er sie sich merken will; derselbe Narr Feste aber parodiert sie auch dadurch, daß er nicht mehr das Wort „Horizont“, weil zu abgetragen, brauchen, sondern „Himmelsgewölbe“ dafür sagen will.[2] Der Narr in „Ende gut, Alles gut“ (5, 2) kritisiert die Metaphern. Die haarspaltende Manier des Totengräbers veranlaßt den Hamlet zu dem Ausrufe (5, 1): „Wir müssen nach der Schnur sprechen, sonst hetzt er uns mit Wortspielen zu Tode. Beim Himmel, Horatio, unsere Zeit ist so überbildet, daß der Bauer dem Hofmann auf die Fersen tritt.“ Eine ähnliche Bemerkung hatte schon Lorenzo im Kaufmann von Venedig (3, 5) gemacht und versichert, Narren von höherem Rang zu kennen, die um ein eitles Wort die Sache opferten. In der schärfsten Weise hat Hamlet, der in der Unterschrift seines Briefes an Ophelia wohl mit ironischer Absicht euphuistisch ist,[3] die „goldenen“ Worte, den „Modeschwatz“ der Wasserfliege Osrick verhöhnt. Festtagswitz nennt Portia die sublime Redeweise; Feiertagsredensarten, Wortdrechslertum, — mit solchen Bezeichnungen kritisiert Benedikt in Viel Lärmen um Nichts die euphuistischen Redekünste.[4] Der derbe Percy, welcher einen Leuchter drehn und trockne Räder an der Achse knarren lieber hört als affektierte Poesie, verhöhnt die „Zuckermasse der höflichen Redensarten“, welche Bolingbroke gebraucht hatte, wie es scheint, auch sprachlich,[5] und der kraftvolle Humor eines Faulconbridge verspottet bitter die überaus gezwungene wortspielende Manier, mit welcher Ludwig seine vermeintliche Liebe zu Blanca ausspricht (König Johann 2, 2, Delius p. 41), und parodiert den Schwulst

---

1) Übersetzung von Gildemeister. In ähnlicher Weise sagt Hamlet, die gezierte Redeweise Osricks verspottend (5, 2): „Warum hüllen wir den Kavalier in unsern rauheren Hauch?“

2) Was ihr wollt, übersetzt von Gildemeister 3, 1, p. 53. Vgl. Delius, What you will 3, 1 p. 51, Not. 12.

3) Vgl. Delius' Hamlet 2, 2, p. 55, Not. 34.

4) Kaufmann von Venedig 2, 9. Viel Lärmen um Nichts 5, 2; 2, 3.

5) Henry IV. I, 1, 3 Delius p. 33, Not. 61.

vortrefflich, in welchem der Bürger von Angers spricht (2, 2 Delius p. 40).

Diese spottende Kritik hätte Shakespeare den genannten dramatischen Personen nicht in den Mund legen können, wenn er nicht selbst das klarste Bewußtsein von dem Werte der übertreibenden Redekünste gehabt hätte. Aber der Eindruck, welchen der Dichter in seiner Jugend durch die Herrschaft des Zeitgeschmacks in der Rede erfahren hatte, war so tief gewesen, daß auch in seinen besten und reifsten Dramen der zuweilen allzufeine Ausdruck noch an die Macht jener Jugendeindrücke erinnert. Shakespeare gebraucht daher auch in seinen besten Dramen jene für den heutigen Geschmack seltsamen Bilder, welche wir auch bei Lyly finden, und wenn er den Stoff derselben nicht unmittelbar aus den Volksanschauungen schöpfte, waren Lylys Schriften selbst die Quelle für seine Benutzung. Sie waren es auch vielleicht für andere zum Teil sehr schöne, zum Teil häßliche Anschauungen. Der Reichtum des bildlichen Ausdrucks blieb zu jeder Zeit eine geliebte Eigenschaft von Shakespeares Dichtung. Aber es darf nicht vergessen werden, daß er diesen Reichtum der Veranschaulichung tiefsten Seelenlebens unterthänig machte, daß er den Euphuismus überhaupt zur Charakteristik bestimmter Personen verwandte, daß er von demselben namentlich für seine witzigen und komischen Personen Gebrauch machte und ihn dadurch unter das Licht parodierender Kritik stellt.

Der Vorwurf, welchen die Zeitgenossen, wie Michael Drayton, der Seltsamkeit und Überladenheit des bildlichen Ausdrucks in Lylys Schriften gemacht hatten, wird der heutige Leser ganz besonders als eine Wahrheit empfinden. Eine Fülle von Notizen aus dem Gebiete der Natur, welche vor der Wahrheit und Kritik nicht standhalten, wird zu Gleichnissen verwendet; die unglaublichen Eigenschaften des Steines Cylindrus und des Steines von Sicilia (Euphues in Arbers Ausgabe p. 73, 56), des Steines, welcher auf dem Berge Tmolus entsteht und die Keuschheit schützt, der Pflanze Araxa, welche der Jungfräulichkeit schadet (77, 78), des Fisches Scolopidus, welcher beim Zunehmen des Mondes weiß ist wie Schnee, beim Abnehmen schwarz wie gebrannte Kohle (p. 89), eines Flusses in Arabia, welcher Gold in Schlacken und Schmutz in Silber verwandelt (p. 310),

und viele andere Seltsamkeiten sollen die Rede im Euphues zieren und interessant machen. Das Übermaß der Gleichnisse, oft in der Form des Parallelismus ausgedrückt, mag folgende Stelle veranschaulichen. Lucilla im Euphues erinnert ihre Verehrer daran, daß es mehr Gefahren in der Liebe giebt als Hafen auf dem Athos, erwähnt viele Frauen des Altertums, welche wie Dido, Ariadne und andere von Fremden getäuscht wurden, und bemerkt: „Es ist gewöhnlich und beklagenswert zu sehen, wie die Arglosigkeit überlistet wird, und wie diejenigen, welche die meiste Gewalt besitzen, am meisten von Bosheit angesteckt sind. Die Spinne webt das feine Gewebe, um die Fliege zu fangen, der Wolf nimmt ein freundliches Gesicht an, um das Lamm zu zerreißen, der Falke stößt auf das Rebhuhn, der Adler schnappt nach der Fliege. — Ich habe gelesen, daß der Stier, wenn er an einen Feigenbaum gebunden wird, seine Stärke verliert, daß ganze Herden von Rotwild stille stehen und umherschauen, wenn sie einen süßen Apfel wittern, daß der Delphin durch den Klang der Musik ans Ufer gezogen wird. Es ist daher kein Wunder, daß, wenn man wilde Hirsche mit einem Apfel fängt, ein zahmes Mädchen durch eine Blume gewonnen wird, — daß, wenn man den schnellen Delphin durch harmonische Töne heranlockt, die Frauen durch die Melodie der menschlichen Rede bestrickt werden.“ [1]

Von jenem Stoffe aus einer fabelhaften Naturgeschichte, den wir im Übermaß bei Lyly zum Gleichnis verwandt finden, sehen wir auch einiges von Shakespeare gebraucht. Die treffliche Sentenz in Wie es euch gefällt 2, 1:

> Süß ist die Frucht der Widerwärtigkeit,
> Die, gleich der Kröte, häßlich und voll Gift,
> Ein köstliches Juwel im Haupte trägt,

enthält eine Anschauung von der Kröte, die wir auch bei Lyly finden.[2] Wenn Hamlet zu dem König sagt, er lebe von dem Cha-

1) Dunlop, Geschichte der Prosadichtungen, übersetzt von Liebrecht, p. 433. — Euphues ed. Arber p. 78.

2) Euphues (Arbers Ausgabe) p. 53: The foul Toade hath a faire stone in his head. Eine andere Stelle führt Delius zu As you like it 2, 1. p. 36, Not. 4 aus Fenton's Secret Wonders of Nature (1569) an.

mäleonsgericht, er esse Luft, so konnte Shakespeare diese Anschauung, welche schon in den beiden Veronesern (2, 4) gebraucht war, auch aus Lyly schöpfen.[1]

Auch die Vorstellungen vom Pelikan, den Laertes im Hamlet (4, 5) den Lebensopferer nennt, vom Basilisken, der durch seinen Blick tötet (Wintermärchen 1, 2), beide zum Bilde verwandt, sind Shakespeare mit Lyly gemeinsam.[2] Nicht einer sagenhaften Naturgeschichte gehört das Bild an, in welchem Claudius im Hamlet seine Seele einem Vogel vergleicht, der auf der Leimrute gefangen sich loszumachen sucht und nur mehr verstrickt wird. Dasselbe Bild findet sich mit anderen bei Lyly.[3] In einer höchst ausgeführten Weise benutzte Shakespeare in Heinrich V. (1, 2) den Staat und die mannigfaltige Arbeit der Bienen zu einem herrlichen Gleichnisse und stimmte darin mit Lyly, obwohl ihn weit hinter sich lassend, überein.[4] Häufig und wie es scheint mit Vorliebe hat Shakespeare die Anschauung vom Wurme, der die zarte Knospe zernagt, zu schönen Bildern verwandt; man findet Ähnliches auch bei Lyly.[5] Auch solche Anschauungen, welche der Beobachtung des Menschenlebens angehören und dem bildlichen Ausdruck dienen, haben beide Dichter gemein, nur

1) Daß die Anschauung auch dem Volksglauben angehörte, siehe bei Elze, Shakespeares Hamlet 3, 2, § 120, p. 194. Bei Lyly heißt es im Endimion 3, 4 (Fairholt 1, p. 45): Love is a camelion, which draweth nothing into the mouth but aire and nourisheth nothing in the body but lungs.

2) Vgl. Rushton, Shakespeare's Euphuism p. 9. 70.

3) Euphues (Arber p. 157): He that seeketh the depth of knowledge, is as it were in a laborinth, in the which the farther he goeth, the farther he is from the end: or like the bird in the limebush, which the more she striveth to get out, the faster she sticketh in. Die Stelle im Hamlet, die Verzweiflung der Übersetzer, lautet (3, 3): O limed soul, that, struggling to be free, art more engaged. In dem 21. Gedicht des „Verliebten Pilgers" (Delius 7, p. 224), dessen Verfasser freilich zweifelhaft ist, finden sich ähnliche Anschauungen von der Nachtigall, namentlich der Ruf Tereu, wie wir sie in dem Drama Lylys Campaspe V, 1, Fairholt 1, p. 139, antreffen.

4) Die Stelle Lylys im Euphues (Arber p. 262) hat bereits Delius angeführt in Henry V. p. X, vgl. p. 30, Not. 47.

5) Stellen bei Shakespeare hat Regis, Shakespeare-Almanach p. 329, gesammelt; wir fügen noch Romeo und Julie 1, 1 und König Johann 3, 4 hinzu. Bei Lyly vgl. Euphues p. 190, 231.

daß Shakespeare alles zur höheren Poesie gestaltet. „Du lieber Gott, uns Arme so zu höhnen", ruft Heinrich V. (4, 3) aus, „der Mann, der einst des Löwen Haut verkaufte, als er noch lebte, kam beim Jagen um." Schwächer sind die Worte Lylys.[1] Die Wahrnehmung des letzteren im Euphues,[2] daß ein zerbrochenes Bein, wieder zusammengefügt, stärker sei, als es jemals war, gebraucht Jago zu höchst individuell ausgeführtem Bilde in Bezug auf Othellos und Cassios Freundschaft (2, 3, Delius p. 61). Wie sehr die bildliche Sprache Shakespeares zu bewundern ist, es ist doch einzuräumen, daß der Dichter dem Geschmacklosen nicht immer aus dem Wege geht. Die Worte des Erzbischofs in Heinrich IV. (2, 1, 3), in welchem er die blinde Menge dem gemeinen Hunde vergleicht, der das von ihm Ausgespiecne wieder frißt und danach heult, sind sehr häßlich, und noch häßlicher ist dieselbe auf Euphues angewandte Anschauung bei Lyly.[3] Die Benutzung antiker Mythologie, Sage und Geschichte ist beiden Dichtern wie dem ganzen Zeitalter eigen und wir haben früher gesehen, mit welcher außerordentlich individualisierenden Genialität Shakespeare auf diesem Gebiete der Renaissance herrscht; wenn seine Witzbolde die antike Sage mit dem Niedrigen verbinden, wie in einer Stelle in Maß für Maß, (3, 2 Delius p. 61, Not. 11) mit den Pygmalionsbildern geschieht, so gab zu der letzteren vielleicht eine Stelle Lylys im Euphues die Veranlassung.[4] — In Bezug auf die Form des bildlichen Ausdrucks hat Shakespeare mit Lyly die Häufung, Fülle und Überfülle gemein, nur ist der Unterschied, daß bei dem ersteren diese Häufung oft als Berechnung des Verstandes erkältet und zum Teil müßig ist, bei dem letzteren dagegen, wenn er auch zuweilen das Maß überschreitet, die Empfindung und Leidenschaft und die mit derselben verwandte Phantasie die Erzeugerin des bild-

1) Euphues (Arber) p. 273: Unto the which time, I trusted so much, that I sold the skinne, before the Beaste was taken, reckoning without mine hoast etc.

2) Vgl. Rushton p. 18.

3) Rushton, Shakespeare's Euphuism p. 44: With what face, Euphues, canst thou returne to thy vomit, seeming with the greedy hound to lap up that which thou diddest cast up.

4) Vgl. Rushton p. 44.

lichen Ausdrucks ist und die Charakteristik demselben seine Bahnen anweist. Die Leidenschaft des Zeitalters für den bildlichen Ausdruck, eine hervorragende Eigenschaft des Euphuismus, hat auf Shakespeares Phantasie höchst fruchtbar gewirkt und in der Sprache seiner dramatischen Dichtung ihren reichsten, mannigfaltigsten und kühnsten Ausdruck gefunden. Shakespeare ist der bilderreichste Dichter, dem in unserer Dichtung nur Goethe zu vergleichen ist: aber dieser, der echte Sohn der Phantasie, konnte schon in der Jugend den Clavigo schreiben, in welchem man nur äußerst selten einen bildlichen Ausdruck entdecken wird, und seine Neigung zu bildlicher Rede wurde durch die geliebten antiken Vorbilder zur Mäßigung gezügelt, während der Hinblick auf die antiken Dichtungen Shakespeares Liebe zur Bildlichkeit nur steigerte. Aber auch bei ihm ist die Bilderfülle in unzähligen Stellen von dem reinsten Schönheitsgefühle beherrscht und entspringt aus mannigfaltigen und tiefen Gemütszuständen. Der Parallelismus der Bilder, den Shakespeare liebt, wie Lyly, nimmt sich doch ganz anders aus als im Euphues, wenn in der bedrängtesten Lage, in angsterfülltem Zustande Antonio im Kaufmann von Venedig ausruft (4, 1):

Ihr mögt so gut hintreten an den Strand,
Die Flut von ihrer Höh' sich senken heißen;
Ihr mögt so gut den Wolf zur Rede stellen,
Warum er nach dem Lamm das Schaf läßt blöken;
Ihr mögt so gut der Bergestanne wehren,
Ihr hohes Haupt zu schütteln und zu sausen,
Wenn sie des Himmels Sturm in Aufruhr setzt;
Ihr mögt so gut das Härteste bestehen
Als zu erweichen suchen — was wär' härter? —
Sein jüdisch Herz.

Solche Beispiele sind bei Shakespeare überaus zahlreich. In seiner Neigung zur Häufung und Fülle schreitet der Dichter fort zum „Überpathetischen und Visionären", aber mit Notwendigkeit entspringt die Steigerung der bildlichen Rede aus der Charakterbeschaffenheit und Stimmung der dramatischen Personen. Die Vision Macbeths, in welcher er sich die Folgen der Ermordung Duncans in gehäuften und kolossalen Bildern vergegenwärtigt (1, 7), ist getadelt worden, aber sie entspricht charakteristisch dem Wesen eines Mannes, dessen

Phantasie, immer stark und rege, auch sonst von Visionen beherrscht wird.[1] Der leidenschaftliche Schmerz, der sich bis zum Wahnsinn steigert, liebt es sein Wesen sich in Bilderfülle zu gestalten, wie es mit psychologischer Wahrheit Constanze im König Johann und Richard II. thun, und wenn Shakespeare im Gebrauch des bildlichen Ausdrucks auch das Niedrige zu verwenden nicht verschmähte, sondern häufte, wie in den Personen Shylocks und Fahlstaffs, so war die Beschaffenheit der Bildung und Gesinnung dieser Charaktere der Maßstab, mit welchem er die Sphäre des bildlichen Ausdrucks mit charakterisierender Sicherheit bestimmte.

Auch die übrigen Bestandteile des Euphuismus verwandte Shakespeare gern zur Charakteristik seiner dramatischen Personen. Es ist bekannt, daß der Euphuismus in Shakespeares Zeitalter als Sprache des Hofes beliebt war. Der Dichter übertrug daher diese Sprache gern auf Fürsten und Hofleute, zugleich die Stimmung und Bildung derselben durch das Wort individualisierend. Wir wundern uns nicht, wenn der König in „Verlorener Liebesmühe", dessen ungesunde Geistesrichtung schon in der Absicht eines gelehrten Klosterlebens sich kundgiebt, seine Rede gleich im Anfange des Dramas mit wortspielender Redezier beginnt und danach trachtet, daß der Ruhm in erzner Schrift auf seinem Grabe lebe und ihn „ziere in des Todes Unzier." Der König in „Ende gut, Alles gut" ist durch lange Krankheit in sein Inneres gedrängt worden; seine Neigung zu moralischen Betrachtungen, wie sie sich vor allem in der liebevollen Erinnerung an den Charakter des verstorbenen Grafen Roussillon erweist, führt ihn nicht bloß zu sehr seiner Rede,[2] sondern auch im Gebrauche der beliebten (euphuistischen) Gegensätze zu mehr als gesuchten Worten, namentlich in dem letzten Verse folgender Stelle:

---

1) Man vergleiche die vorzügliche Erklärung der bezeichneten Stelle im Macbeth in Fr. Vischers Ästhetik 3, p. 1237.

2) Plutus selbst,
Der die Tinktur, viel Gold zu machen, kennt,
Kennt das Mysterium der Natur nicht besser
Als ich den Ring (5, 3).

So schätzen wir
Was ernst geschätzt sein will, leichtsinnig ab,
Verstehn es erst, stehn wir an seinem Grab.
Den Freund oft morden wir, uns selber Feind,
Und nachher wird sein Staub von uns beweint:
Die Liebe dann erwacht und sieht's mit Graus,
Haß schläft beschämt sein Mittagsschläfchen aus (5, 3).[1]
(Übersetzung von Herwegh).

Den König Claudius im Hamlet, der sein Verbrechen hinter einem gleißnerischen Wesen zu verbergen sucht, charakterisieren[2] unter vielen andern antithetischen Wendungen die affektierten Worte (1, 2): „So haben wir denn unsere weiland Schwester, jetzt unsere Königin — — mit unterdrückter Freude, so zu sagen, mit einem Freude verkündenden und mit einem Thränen vergießenden Auge, mit Leichenjubel und mit Hochzeits-Totenklage, in gleichen Schalen wägend Leid und Lust, zur Eh' genommen." Die Sprache Richards II., namentlich in den Stellen, in welchen er sich phantasievoll wühlend in seinen Schmerz vertieft, ist voll von Wortspielen, Concepten, Antithesen; aber diese dienen, wie bereits Gervinus[3] bemerkte, zur tiefsten Charakteristik des Königs, der in seinem Unglück gleichsam zu seinem Wahlspruche den Satz machte: „Ein Fürst, der Sklav des Grams,

1) Die letzten zwei Verse lauten in der Folioausgabe:

Our own love, waking, cries to see what's done,
While shameful hate sleeps out the afternoon.

Sie sind von Delius, All's well that ends well 5, 3, Not. 21 p. 99, richtig erklärt worden. Wegen Unklarheit beanstandet, ist der letzte Vers in der revidierten und teilweise neu bearbeiteten Schlegel-Tieckschen Übersetzung Bd. 11, p. 470, 496 von W. Hertzberg, dessen Verdienste um Shakespeare anerkannt sind, durch Konjektur verändert und das Wort „hate" getilgt worden. Dadurch ist der scharfe Gegensatz von „love waking" und „hate sleeps", den der Dichter beabsichtigte, verloren. Die scharfen Gegensätze beherrschen die ganze Stelle. Sie beginnen mit „trivial price" und „serious things", setzen sich fort in „not knowing" und „know, destroy" und „weep" und schließen konsequent mit „love waking" und „hate sleeps". Ein ähnlicher Gedanke, durch einen einfachen Gegensatz ausgedrückt, findet sich bei Horat. carm. 3, 24, 31: Virtutem incolumem odimus, sublatam ex oculis quaerimus invidi.

2) Fr. Vischer, Kritische Gänge, Neue Folge 2, p. 106.

3) Shakespeare (1849) 2 p. 162.

soll Gram als Fürsten ehren" (3, 2). Gesteigert zum Zwecke des Lächerlichen ist die euphuistische Sprache in einer Anzahl von Höflingen. Die Parolles, Rosenkranz, Güldenstern, Osrick, Polonius sind wahlverwandte Seelen; sie suchen die innere Leere und Charakterlosigkeit durch das Übermaß einer affektierten Sprache zu verdecken. Parolles und Güldenstern begegnen sich in dem Gebrauche höchst ähnlicher affektierter Bilder; um die hervorragende Rolle zu bezeichnen, die er einigen jungen Herren zuschreibt, sagt Parolles von denselben: „die Gegenwart trägt sie an ihrer Mütze" (they wear themselves in the cap of the time, 2, 1 Delius p. 34, Not. 18). In ähnlicher Geziertheit bezeichnet Güldenstern sein und Rosenkranzens mittelmäßiges Glück mit den Worten: „Glücklich, daß wir nicht überglücklich sind; wir sind der Knopf nicht von Fortunas Mütze" (Hamlet 2, 2). In diese Redeweise geht zu weiterer Kennzeichnung der Fortuna mit dem Behagen der Verhöhnung Hamlet ein, wie der Narr in „Ende gut, Alles gut" die in Bezug auf Fortuna gebrauchten Metaphern des Parolles (5, 2) kritisch beleuchtet. Hamlets verspottende Kritik der Redeweise Osricks erwähnten wir schon früher; aber auch die Königin im Hamlet verlangt von dem „euphuistisch abgeschmackten, der Zeit dienenden Halbschelm" [1] Polonius, der es liebt sich in der geschwätzigen Phrase zu ergehen, „mehr Inhalt, weniger Kunst" (2, 2), und der Mann selbst sieht sich veranlaßt, seine pointierte Redewendung: „Toll ist er, das ist wahr; wahr ist's, 's ist Schade; und Schade, daß es wahr ist", als eine thörichte Figur zu bezeichnen, obwohl er das Spiel mit den Worten „Grund, Defekt und Defektiv-Effekt" nicht unterlassen kann (2, 2). — Aber auch ohne die Beimischung des Lächerlichen sprechen und erzählen Hofleute in Shakespeares Dramen in euphuistischer Prosa; man mag die Unterredungen z. B. der französischen Edelleute in Ende gut, Alles gut (4, 3), der Hofleute im Cymbelin (1, 5) und im Wintermärchen (5, 2) durchgehen und man wird Beispiele des euphuistischen Ausdrucks antreffen, welche zu nichts weiter dienen als die Hofsprache zu charakterisieren.

Mit besonderer Liebe hat Shakespeare den Euphuismus zu komischen Zwecken verwandt und auch dadurch genügend bewiesen, wie

1) Fr. Vischer a. a. O. p. 106.

hoch sein Bewußtsein über die Herrschaft dieser Sprechweise sich erhoben hatte. Falstaff lehnt seinen Witz nicht bloß an den König Cambyses von Preston an, auch die bildliche Rede Lylys und die Neigung zur Anführung von Sprichwörtern wird Gegenstand seiner witzigen Parodie. Der von der Kamille hergenommene Vergleich im Euphues ist höchst ernsthaft gemeint; in Falstaffs Munde verkehrt sich der Gebrauch desselben zur Komik.[1] Das triviale Sprichwort im Euphues, daß das Pech besudelt, verwendet Falstaff unter Berufung auf alte Schriftsteller, bei welcher er Lyly im Sinne zu haben scheint, in scheinbarem Ernst zu scherzhaftem Vergleiche.[2] Auch Frau Hurtig führt Ausdrücke aus dem Euphues im Munde, welche mit der Replik von Dortchen Lakenreißer eine komische Farbe bekommen haben: wir meinen den Satz Lylys „Frauen sind die schwächeren Gefäße."[3] Die Häufung der Gleichnisse, bei Lyly so überaus beliebt, erfährt ihre parodische Kritik durch den Mund des witzigen Prinzen Heinrich, der in diesen Dingen dem Falstaff noch überlegen ist. Wenn von beiden die Melancholie Falstaffs durch eine Reihe von Vergleichungen witzig illustriert ist, frägt der Prinz noch: Was meinst du zu einem Hasen oder zu der Melancholie des Stadtgrabens (Moorditch)? und Falstaff muß gestehen, daß der Prinz die abschmeckendsten Gleichnisse von der Welt habe (Heinrich IV, 1, 1, 2). Der Häufung der bildlichen Bezeichnungen, mit welchen Falstaff die Gestalt des Prinzen charakterisiert, setzt der letztere die Kritik entgegen: „Gut, verschnauf dich ein Weilchen und lege wieder los, und wenn du dich erschöpft

1) Heinrich IV. 1, 2, 4. — Die Stelle Lylys im Euphues p. 46 in Arbers Ausgabe.

2) Euphues, Ausgabe von Arber, p. 111: He that toucheth pitch, shall be defiled. Falstaff in Heinrich IV. 1, 2, 4: Es giebt ein Ding, Heinrich, wovon du oftmals gehört hast, und es ist vielen in unserm Lande unter dem Namen Pech bekannt. Dieses Pech, wie alte Schriftsteller berichten, pflegt zu besudeln: so auch die Gesellschaft, in der du verkehrst. Vgl. Love's Labour's Lost 4, 3, Delius p. 49.

3) Euphues (von Arber) p. 78: Men are always laying baites for women, which are the weaker vessels. Henry IV. II, 2, 4 (Delius p. 48) sagt Frau Hurtig zu D. Lakenreißer: one must bear, and that must be you: you are the weaker vessel: as they say, the emptier vessel. Diese erwidert: Can a weak empty vessel bear such a huge full hogshead?

haſt in ſchlechten Vergleichungen, ſo laß dir Folgendes ſagen" (Heinrich IV., 1, 2, 4). Die Anwendung der rhetoriſchen Frage, welche in der Diktion des Euphues ſo häufig iſt und namentlich auch ſententiös verwandt wird,[1] wird von Falſtaff und Heinrich zu komiſchen Effekten verwandt. „Soll die glorreiche Sonne des Himmels ein Strauchdieb werden und Brombeeren naſchen? Eine nicht aufzuwerfende Frage. Soll der Sohn Englands ein Dieb werden und Beutel ſchneiden? Eine allerdings aufzuwerfende Frage." Zu dieſen Worten von rhetoriſcher Färbung (Heinrich IV. 1, 2, 4) kann als Parallele angeführt werden die Charakteriſtik, welche der Prinz in der Perſon ſeines Vaters von Falſtaff in rhetoriſchen Fragen giebt: „Worin iſt er gut als im Sekt-Koſten und Trinken? worin ſauber und reinlich als im Kapaunen-Vorlegen und Eſſen? worin geſchickt als in Kniffen und Pfiffen? worin pfiffig als in Spitzbüberei? worin ſpitzbübiſch als in allen Dingen, worin löblich als in gar nichts?" (I, 2, 4). Den Parallelismus der Satzverbindungen, bei Lyly nach dem Vorgange Ciceros ſo häufig, benutzt Falſtaff (Heinrich IV. I, 2, 4) zu heiterer, ſein Weſen beſchönigender Komik: „Wenn Sekt und Zucker ein Fehler iſt, ſo helfe Gott den Laſterhaften! Wenn alt und luſtig ſein eine Sünde iſt, ſo muß mancher alte Schenkwirt, den ich kenne, verdammt werden. Wenn es Haß verdient, daß man fett iſt, ſo müſſen Pharaos magere Kühe geliebt werden." Das antithetiſche Element des Euphuismus hat Shakeſpeare überhaupt geliebt; nicht bloß Charaktere, welche wortfertig ſind wie Biron und bei aller Melancholie das Spiel mit Worten lieben wie Romeo, namentlich während ſeiner Neigung zu Roſalinden, wenden die antithetiſche Sprache an, auch der Unwille und der Ernſt kleiden ihre Mahnungen in ſolche Formen: es iſt von einſchneidender Bedeutung, wenn Heinrich IV. (II, 4, 4) ſeinem Sohne gegenüber ſagt: „Mein armes Reich, von heimiſchen Hieben wund, wenn all mein Sorgen nicht der Wüſtheit wehrte, wie wird's dir gehn, wenn Wüſtheit ſorgt für dich", oder der Biſchof Carliſle zu Richard II. (3, 2): „Mein Fürſt, kein Weiſer klagt uns heut'ge Weh, nein, heut' noch

1) Vgl. die Stellen im Euphues (Arbers Ausgabe p. 40, 53, 54, 77, 91, 100, 111, 153).

beugt er vor dem Weg zum Klagen." Der Dichter folgt hier oft seiner Neigung zur rhetorischen Häufung, wie in der Rede Yorks an Richard II. (2, 1):

Doch wenn er finster sah, war's gegen Franken,
Nicht gegen Freunde! Seine edle Hand
Gewann, was er verthat, und nicht verthat sie,
Was seines Vaters Siegerhand gewann;
Die Hand war schuldlos an verwandtem Blut,
Nur blutig von den Feinden seines Stamms.
— — — — — — — — — —
O mein gnäd'ger Fürst,
Verzeiht mir, wenn es Euch gefällt; wo nicht,
Nun so gefällt mir's, daß ihr nicht verzeiht.

Daß aber diese Ausdrucksweise gern zu komischen Zwecken verwandt worden ist, mag wieder der bei seiner Brautwerbung in gewohnter Heiterkeit auftretende Heinrich und außerdem Falstaff zeigen. Der erstere sagt zu Katharina (Heinrich V. 5, 2), daß er zwar nicht der beste Gesell unter allen Königen, wohl aber der beste König aller guten Gesellen sei; und Falstaff, dem der Lord-Oberrichter vorwirft: „Eure Mittel sind schmal und ihr verschwendet stark", antwortet mit gewohnter Zungenfertigkeit: „Ich wollte, es wäre anders. Ich wollte, meine Mittel wären stark und meine Stärke verschwände."

Wie sehr der Euphuismus das Wortspiel liebte, ist eine bekannte Thatsache und wird durch viele Stellen in Lylys Dichtungen erläutert. Lylys Wortspiele bestehen oft in nichts anderem als in dem Gleichklang von Silbe und Wort, den er fleißig aufsucht.[1] Shakespeare folgte dem Zuge der Zeit und hat das Wortspiel aus Behagen an der Sache angewandt, wie das Sonett 136 beweist; sein Wortspiel liebt es, verschiedene Bedeutungen desselben Wortes zu benutzen. „Ich habe das Herz alles zu thun, was meinem Herzen nicht verwerflich scheint;" — „Welcher Frevel von diesem Leben, daß es

1) Euphues ed. Arber p. 40: who se severe as the Stoickes, which lyke stocks were moved with no melodie? p. 191: It is not ye desent of birth but ye consent of condition that makes Gentlemen, neither great manors but good manners that expresse the true Image of dignitie; vgl. Fr. Landmann, Der Euphuismus, Gießen 1881, p. 17.

dieſen Mann leben läßt", ſagt Iſabella zum Herzog in Maß für Maß (3, 1, vgl. Richard III. 1, 2). Er gebrauchte es auch in der Form des tragiſchen Witzes. Den ſterbenden Gaunt, der in Richard II. (2, 1) mit ſeinem Namen ſpielt, wie es auch Ajas bei Sophokles (Aj. 430 Schn.) in einer weniger umfangreichen Weiſe thut, frägt Richard, ob Kranke ſo mit ihrem Namen ſpielen, und er erhält die pſychologiſch ſo tiefe Antwort, daß Elend es liebt, ſich ſelbſt zu verſpotten. Es iſt dem Wortſpiel verwandt, wenn in dem 1594 erſchienenen Drama The true Tragedy of Richard the Third in zehn auf einander folgenden Verſen das Wort revenge am Schluſſe jedes Verſes gebraucht wird;[1] in der Tragödie Locrine findet man eine ſolche Wiederholung desſelben Wortes in zwei Stellen; Shakeſpeare ſelbſt hat in König Johann (2, 2) den effektvollen Redner von Angers, welchen Faulconbridge verſpottet, in ähnlicher Weiſe ſprechen laſſen, und mit dem Nachdruck des Ärgers wiederholt Percy in Heinrich IV. (I, 1, 3) den Namen Mortimer. Der Ärger veranlaßt den Leontes im Wintermärchen (1, 1) zu dem Ausrufe:

iſt das nichts?
Dann iſt die Welt und was darin iſt, nichts,
Des Himmels Wölbung nichts und Böhmen nichts,
Mein Weib iſt nichts und nichts in all dem nichts,
Wenn dies nichts iſt.[2]

Shakeſpeare gebraucht ferner die Wiederholung derſelben Worte oder Sätze zu Zwecken der Komik, wie in der Komödie der Irrungen (2, 1), wo Dromio von Epheſus ſein Zuſammentreffen mit Antipholus von Epheſus in folgender Weiſe berichtet:

's iſt Eſſenszeit, ſagt' ich, mein Gold, ſagt er,
das Fleiſch brennt an, ſagt' ich, mein Gold, ſagt' er.

---

1) Man findet die Stelle bei Delius, King Richard III. (1858), p. VI.

2) Vgl. Lylys zweite Petition an die Königin bei Fairholt, The dramatic works of John Lyly, I p. XIX: Thirteene yeres your highnes servant, but yet nothing.... A thowsand hopes, but all nothing; a hundred promises, but yet nothing. Thus casting upp the inventary of my friends, hopes, promises and tymes, the summa totalis amounteth to just nothing.

Kommt ihr nicht bald, sagt' ich, mein Gold, sagt' er.
Wo sind die tausend Mark, die ich dir gab?
Die Gans verbrennt, sagt' ich; mein Gold, sagt' er.

Aber nirgends macht diese Redeweise einen so schönen Eindruck als in Portias Munde, wenn sie zu Bassanio sagt (5, 1):

Und hättet ihr gekannt die Kraft des Rings,
Halb deren Wert nur, die euch gab den Ring,
Und eure Ehre, hangend an dem Ring,
Ihr hättet so nicht weggeschenkt den Ring.

Es liegt in diesen Worten eine heitere und liebenswürdige Parodie des Bassanio, der in derselben Weise gesprochen hatte. Dem Charakter aber der geistreichen und witzigen Personen des Lustspiels steht es wohl an, mit Worten zu spielen. Die Beliebtheit der Sache mochte den Dichter veranlassen, auf dem Gebiete des Wortspiels zuweilen des Guten zu viel zu thun — und es für unseren Geschmack bis zur Ermüdung durchzuführen. Die witzigen Personen seiner Dramen, die niedere Sphäre der Diener und Clowns nicht ausgeschlossen, ergehen sich in allen Formen des Wortspiels; ein beliebter Zug niederer Komik ist die wortspielende Ausdeutung der Eigennamen, worin Falstaff Meister ist, und die Verdrehung und Korrumpierung der Wörter im Munde der Frau Hurtig und anderer Personen; das Glücklichste wird geleistet, wenn ein Wort in sinnlicher und übertragener Bedeutung zu gleicher Zeit verwandt wird, und die konkrete und abstrakte Bedeutung eines Wortes zusammen steht. Die Neigung zu dieser Form der Rede gefiel sich auch in der Form der Figura etymologica[1] und vereinigte sich gern mit dem Gebrauche der Allite-

1) Vergl. Richard II., 2, 3, Delius, p. 52:
Grace me no grace, nor uncle me no uncle:
I am no traitor's uncle; and that word „grace"
In an ungracious mouth, is but profane.
Richard III., 3, 7, Delius, p. 90:
Her face defaced with scores of infamy.
Richard II., 4, 1, Delius, p. 85:
Was this the face, that fac'd so many follies
And was at last out-fac'd by Bolingbroke?

ration und Aſſonanz. Bei Lyly ſind die letzteren überaus häufig gebraucht, und Euphues gefällt ſich darin, ſeinen paränetiſchen Gedanken wie ſeinen Sentenzen durch Alliteration, Aſſonanz und Reim eine frappante Form zu geben.[1] Die Stellen, in welchen bei Shakeſpeare die witzigen Perſonen ſich des Wortſpiels bedienen, ſind unzählig; Alliteration und Aſſonanz hat man beiſammen in der beweglichen Rede Falſtaffs, in welcher er den Vater des Prinzen parodiert (I, 2, 4): „Denn, Heinrich, jetzt rede ich nicht im Trunke zu dir, ſondern in Thränen, nicht zum Zeitvertreib, ſondern im Herzeleid, nicht bloß in Worten, ſondern auch in Sorgen (not in words only, but in woes also). Daß Alliteration und Aſſonanz hier die komiſche

King Lear, 5, 3, Delius, p. 129:
Out-frown false fortune's frown.

King Henry V., 1, 2 (Delius, p. 33):
For many a thousand widows
Shall this his mock mock out of their dear husbands,
Mock fathers from their sons, mock castles down.

King Henry V., 4, 2 (Delius, p. 91):
Description cannot suit itself in words
To demonstrate the life of such a battle,
In life so lifeless as it shows itself.

All's well that ends well, 4, 3 (Delius, p. 86): he has out-villain'd villany so far. Hamlet, 3, 1 (Delius, p. 80.): it out-herods Herod.

1) Euphues (Arbers Ausgabe), p. 39: Descend into thine own conscience and consider with thy selfe the great difference betweene staring and stark blynde, witte and wisdom, love and lust: be merry, but with modesty: be sober, but not too sullen: be valyaunt, but not too venterous. Let thy attire bee comely, but not costly. Euphues, p. 63: Shall affection be of more force then friendship, love then lawe, lust then loyaltie? Vergl. p. 93: Love knoweth no lawes. p. 114: the medicine the more bitter it is, the more better it is in working. Die Alliteration mit ſprichwörtlicher Wendung, p. 243: Nothing shall alter my minde, neither penny nor Pater noster. Aſſonanz und Reim, p. 324: the sooner she is to bee wooed, the likelier to be wonne. p. 110: They flatter themselves with a fainting farewell, deferring ever until to-morrow, when as their morrow doth alwayes increase their sorrow. p. 115: Any to be zealous except they bee jealous? p. 242: to rest at their own home till they come to their long home?

Wirkung erhöhen, war die Absicht des Dichters; nicht minder verwendete er Alliteration und Assonanz zum Ausdruck des Hohnes, wenn Gloster (Richard III, 1, 2) von Anna sagt: Was ever woman in this humour woo'd? Was ever woman in this humour won? Wie aber Shakespeare über den unmäßigen Gebrauch der Alliteration dachte, hat er schon in dem Drama, dem er selbst einen alliterierenden Titel gab (Love's Labour's Lost), an dem Pedanten Holofernes gezeigt, dessen Lächerlichkeit in seiner Liebe zum „Almosenkorb der Worte" wie in seiner Neigung, „den Buchstaben zu affektieren", wie er die Kunst der alliterierenden Rede nennt, hinlänglich bloßgestellt wird.

II.

Litterargeschichtliche Anmerkungen

zum

Sommernachtstraum.[1]

---

1) Zuerst gedruckt in L. Herrigs Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen, Bd. 10 fg., Braunschweig 1852.

Es ist ein bekanntes Wort, welches Milton in dem Gedichte L'Allegro (133) über Shakespeare ausgesprochen hat; er nennt ihn den süßen Shakespeare und bezeichnet ihn als „den Sohn der Phantasie, der des heimischen Waldes freie Töne singt." Das Lob bezeichnet nicht den ganzen Umfang von Shakespeares dichterischen Eigenschaften; aber es weist auf die Natur und ihre Ursprünglichkeit hin, welcher Shakespeare Außerordentliches verdankt, welche in seinen Dichtungen in ihrer vollen Frische, Kraft und Schönheit lebt. Dem Naturzuge seiner dichterischen Eigentümlichkeit gehört das Volkstümliche an, das er mit poetischer Wahlverwandtschaft aufnahm, wo es ihm begegnete. Das Volkstümliche trat ihm auch in der Gestalt des Volksglaubens entgegen, welcher in dem Zeitalter noch lebendig war und von Naturgeistern, Feeen und Elfen zu erzählen wußte. Wenn daher Shakespeare im Sommernachtstraum die Elfen einführte, so sind diese Gestalten zunächst als Erzeugnisse der englischen Volksphantasie zu bezeichnen; sie entstammen der Natur; der Dichter nahm sie in die eigne Phantasie auf und vollendete als Künstler, was er aus der Natur und Volkstümlichkeit empfangen hatte. Es ist daher von Interesse auf die Volksvorstellungen, welche mit den Elfen sich beschäftigen, einen betrachtenden Blick zu richten und wahrzunehmen, wie weit Shakespeare mit diesen Vorstellungen übereinstimmt oder von ihnen abweicht. Im Jahre 1628 war in London ein Volksbuch erschienen unter dem Titel: „Robert Gutgesell; seine tollen Streiche und lustigen Scherze, voll ehrbarer Heiterkeit und eine geeignete Arznei gegen Melancholie." [1] Halliwell nimmt an, daß dieses Volks-

1) Robin Good-fellow; his mad prankes and merry Jests full of honest mirth and is a fit medicine for melancholy. Mitgeteilt von J. O. Halliwell, Illustrations of the Fairy Mythology of a Midsummer Night's Dream, London 1845.

buch längst bekannt war, ehe es gedruckt wurde; es ist jedoch nicht erwiesen, daß Shakespeare das Volksbuch kannte; aber die Charakterzüge der Elfen, welche wir kennen lernen, gehörten seit lange denselben Quellen der Volksphantasie an, aus welchen Shakespeare bildend, erweiternd, vertiefend geschöpft hatte.

Das Volksbuch beginnt mit der Erzählung der Ereignisse, welche vor die Geburt des Robin fallen.

Der Vater des Robin ist Oberon selbst. Der Mutwille des sechsjährigen Robin war so groß, daß er der Gegenstand beständiger Klage der Nachbarn wurde, und seine Mutter, eine Sterbliche wie andere Menschen, ihn mit Züchtigung bedroht. Er entläuft ihr, findet ein Unterkommen bei einem Schneider und macht bei ihm Streiche, wie sie das deutsche Volksbuch von Eulenspiegel erzählt, indem er die erhaltenen Aufträge wörtlich verrichtet und den Schneider in große Verlegenheit bringt. Er entläuft auch diesem; ermüdet fällt er in einen Schlaf, in welchem er seltsame Persönlichkeiten sieht und eine Musik hört, welche die Töne des Orpheus bei weitem übertrifft; erwachend findet er bei sich eine Rolle mit einer goldnen Inschrift: „Robin, mein einziger Sohn und Erbe", redet ihn darin Oberon an, „sei wegen Deines Lebens ohne Sorge; von Natur besitzest Du verschmitzte Hilfsmittel (Kunstgriffe), die ich mit andern Gaben vermehren will. Wünsche was Du willst, Du sollst es haben; und um sowohl Narren als Schelme zu plagen, hast Du die Macht, Deine Gestalt in Pferd, Eber, Hund, Affen zu verwandeln. Aber Du darfst nur Schelme und Dirnen in Harm versetzen; liebe dagegen diejenigen, die ehrbar sind, und hilf ihnen in der Not." [1] Durch

1) Robin, my only sonne and heire,
How to live take thou no care:
By nature thou hast cunning shifts,
Which I'le increase with other gifts.
Wish what thou wilt, thou shalt it have;
And for to vex both foole and knave,
Thou hast the power to change thy shape
To horse, to hog, to dog, to ape.
Transformed thus, by any meanes
Seen none thou harm'st but knaves and queanes;

angestellte Proben findet nun Robin, daß er die bezeichneten Gaben wirklich besitzt. Er begegnet auf seiner Wanderung einem groben Burschen, der ihn auf seine Frage, welche Zeit es sei, roh abfertigt; er rächt sich an ihm, indem er sich in das Pferd verwandelt, welches der Bursche auf der Weide einfangen wollte. Dieser besteigt das Pferd und Robin läuft als Pferd mit ihm in ein tiefes Wasser, wo er den Burschen, der fast ertrinkt, mit dem Gelächter „ho! ho! ho!" entläßt.

Robin befolgt den Grundsatz, der ihm von Oberon vorgeschrieben war: „Er liebt treue, liebende, ehrbare Männer, gute Burschen, gute Hausfrauen, gute Mahlzeit, gutes Getränk und alles was gut ist;" er läßt daher zwei Liebenden seine Unterstützung zu teil werden, indem er den Oheim des Mädchens, einen alten Wüstling (old leacher), täuscht und dem Mädchen von demselben zehn Pfund verschafft.

Es ist charakteristisch für Robin, daß er oft des Nachts die Pächterhäuser besuchte, den Mädchen beim Hanfbrechen, Sieben, Flachsbereiten und Spinnen half. Wenn er allein arbeitet, vertreibt er sich die Zeit mit Gesang. Von seinen Streichen und Thaten wird in dem Volksbuche noch erzählt, wie er des Nachts eine Gesellschaft junger Leute auf einer Heide irre leitete, indem er vor ihnen in der Gestalt eines wandelnden Feuers einherging und beim anbrechenden Tage sie auslachte; wie er eine Jungfrau von einem Wüstling befreite; wie er einen Wucherer zu einem guten Haushalter machte, da er in der Gestalt eines Nachtraben mit den Flügeln an das Fenster schlug und dann als Geist mit einer Fackel in der Hand warnende Worte sprach; wie er die Frau eines Webers liebte und ihr Mann die Absicht hatte ihn zu ertränken. Auf einer Hochzeit erschien er in der Gestalt eines Fiedlers und sang und spielte, bis Licht angezündet

---

But love thou those that honest be,
And helpe them in necessity.

(Halliwell p. 126.)

Im Sommernachtstraum 3, 1 sagt Puck:

Nun jag' ich euch und führ' euch kreuz und quer
Durch Dorn, durch Busch, durch Sumpf und Wald,
Bald bin ich Pferd, bald Eber, Hund und Bär,
Erschein' als Werwolf und als Feuer bald.

wurde. Dann löschte er die Lichter aus, gab im Dunkeln den Männern Ohrfeigen, so daß sie, jeder in der Meinung den Schlag von dem Nachbar erhalten zu haben, in Streit und Kampf mit einander gerieten; auch die Frauen entgingen seinen Streichen nicht; er küßte die einen, er zwickte die andern, so daß sie einander kratzten wie Katzen. Nach dem Abendessen wurde ein Milchtrank gebracht;[1] Robin war lüstern danach, verwandelte sich in einen Bär, und da die Gesellschaft aus dem Zimmer gerannt war, nahm er den Trank zu sich. — Er entfernte sich darauf ohne Belohnung für seine Dienste; denn der Spaß war ihm mehr wert als jeder andere Lohn. Er bestrafte dann einen Küfer, weil er seine Krüge verkleinert hatte; auf Oberons Geheiß nimmt er an den nächtlichen Tänzen der Elfen teil. Vor allem liebt er es des Nachts umherzuwandern, mit einem Besen auf der Schulter „Schornsteinfegen" zu schreien; wenn die Leute ihn anrufen, lacht er sie aus. Zuweilen erscheint er in der Gestalt eines Bettlers, aber das Almosen weist er lachend zurück; zuweilen klopft er an die Thüren, bläst den Männern das Licht aus und küßt die Mädchen lachend. Öfter singt er an den Thüren Lieder verschiedener Art wie ein Bänkelsänger, aber Belohnungen schlägt er lachend aus. Zuweilen geht er des Nachts umher in der Gestalt eines Nachtwächters[2] und singt manche allerliebste Verse. Zuletzt wird in dem Volksbuche erzählt, wie Robin nachts zu den Elfen kommt, mit ihnen tanzt und sie durch Gesänge erheitert. Dafür erzählen ihm die verschiedenen Elfen Pinch, Pach, Gul und Grim und die Elfin Sib von der Weise ihres Lebens und ihrer Thaten.

Vergleicht man den Robin des Volksbuches mit dem Puck des Sommernachtstraums, so ist leicht wahrzunehmen, was Shakespeare von der Volkssage aufnahm. Die Fähigkeit sich in andere Gestalten

---

1) Halliwell p. 140: Supper being ended, a great posset was brought forth; posset ist ein Trank aus Milch und andern Ingredienzen, den man vor dem Schlafengehen einzunehmen pflegte. Vgl. Shaksp. Macbeth II, 2. I have drugg'd their possets.

2) Like a Bellman (Halliwell, p. 147). Zu den Pflichten des Bellman gehörte ursprünglich — die Schläfer zu segnen, an deren Thür er vorüberging, was oft in Versen geschah. Vgl. Nares, Glossary s. v. Bellman.

zu verwandeln, die Neigung zu schelmischen Späßen und die eulenspiegelische Natur, die Gutmütigkeit und das hilfreiche Wesen, das ihm im Volksbuche ausdrücklich zur Pflicht gemacht wird, wie die Abneigung gegen das Gemeine, die Naschhaftigkeit und das mutwillige Verhältnis zu den Menschen, die Eigenschaft des Kaminfegers — alle diese Züge teilt der Charakter des Puck im Sommernachtstraum mit dem Robin der Volkssage. Man vergleiche das Gespräch des Puck mit den Elfen der Titania im Sommernachtstraum 2, 1. Auf den hilfreichen Charakter des Puck ist angespielt in den Worten:

Doch wer lieb Puck Dich nennt, Dir Liebes thut,
Dem hilfst Du gern und es gelingt Dir gut.

In dem Hause des Theseus ist Puck geschäftig die Flur zu fegen, ein Zug, der an die in der Volkssage an den Elfen so oft erwähnte Liebe zur Reinlichkeit erinnert, so wie an den andern, daß Robin im Volksbuche auftritt in der Gestalt eines Kaminfegers, mit dem Besen auf der Schulter.[1] Der Charakterzug des Robin, daß er Verwirrungen anzurichten liebt und dazu das Dunkel der Nacht benutzt, indem er nach dem Volksbuche die Lichter in dem Hochzeitszimmer auslöscht, findet sich unter andern Umständen auch im Sommernachtstraum, wo unter dem verhüllenden Nebel des Acheron Puck die erhitzten Nebenbuhler Demetrius und Lysander von einander entfernt. Bemerkenswert ist ferner der Umstand, daß Robin im Volksbuche auf einer Hochzeit als Fiedler thätig ist und im Sommernachtstraum (5, 2) bei der Hochzeit des Theseus Puck eine wenn auch andere Rolle spielt.[2] Daß er gegen die Schelme unter den Menschen vor allem seine Streiche richtet, ist in dem Volksbuche an mehreren Stellen ausdrücklich hervorgehoben und durch Erzählungen erläutert;

---

1) Robin Good-fellow would many times walke in the night with a broome on his shoulder and cry chimney sweepe. Halliwell S. 142 und Sommernachtstraum 5, 2 (Del. p. 83):

I am sent with broom before,
To sweep the dust behind the door.

2) Puck: — — keine Maus
Störe dies geweihte Haus,
Dessen Flur ich bin erlesen
Rein zu fegen mit dem Besen.

dieser Zug ist im Sommernachtstraum nicht mit so starken Strichen gezeichnet, kommt aber darin zur Erscheinung, daß Puck in dem Hause des Theseus hilfreiche Dienste leisten muß, während diejenigen, welche eine Blöße des Charakters (wie Demetrius, Lysander u. s. w.) oder des Verstandes (wie die Handwerker) geben, von ihm zu leiden haben. Die Stelle im Sommernachtstraum, in welcher der Glaube an Elfen von Theseus gewürdigt wird (5, 1):

Und in der Nacht, wenn uns ein Graun befällt,
Wie leicht, daß man den Busch für einen Bären hält!

findet eine Analogie in den Worten des Volksbuchs, mit welchen der Elf Grim sich charakterisiert (Halliwell S. 153): „Manche andere Wege habe ich, den Einfältigen zu erschrecken, aber den Verständigen kann ich nicht in Furcht setzen, da er weiß, daß ich keine Macht zu schaden habe." Es ist wegen des Sommernachtstraums interessant wahrzunehmen, daß auch im Volksbuche eine Rangordnung der Elfen stattfindet, wie wir sie bei Shakespeare sehen. Die Elfen Pinch, Pach, Gull, Grim und Sib sind untergeordnete Geister wie die Elfen der Titania im Sommernachtstraum, und haben weit geringere Verrichtungen als Robin oder Puck. Der Elf Grim erzählt von sich in dem Volksbuche (Halliwell S. 153): „Ich bin es, der wie die Nachteule an den Fenstern kranker Leute schreit, was die Hörer so furchtsam macht, daß sie sagen, die kranke Person kann nicht leben.[1]

1) 'Tis I that do, like a scritch-owle, cry at sicke men's windowes, which makes the hearers so fearefull, that they say, that the sicke person cannot live. Eine ähnliche Anschauung ist in dem auf S. 149 vorkommenden Gedichte des Volksbuches:

The moone shines faire and bright,
And the owle hollows,
Mortals now take their rests
Upon their pillows:
The bats abroad likewise,
And the night raven,
Which doth use for to call
Men to Death's haven.

Hiervon ist zu vergleichen Sommernachtstraum 5, 2:

Jetzt heult der Wolf den Mond,
Hungrig brüllt im Forst der Tiger;

Der Elf Grim hat also keine höhere Aufgabe als zu erschrecken. Der Elf Gull spielt die Rolle des Alps, die in Romeo und Julie der Mab zugeteilt ist, und hat in dem Volksbuche denselben Titel, wie in der Beschreibung Mercutios.[1] Das Geschäft des Elfen Pinch ist den nachlässigen und unreinlichen Diener so zu zwicken, daß er aussieht wie der Rücken einer Makrele.[2] Diese Elfen sind es auch, welche Ringe in das Gras machen[3] wie die Elfen der Titania im Sommernachtstraum. Die erwähnten kleinen Geschäfte sind weder dem Robin des Volksbuches, noch dem Puck des Sommernachtstraums beigelegt; dagegen haben beide noch eine hervorragende Eigenschaft mit einander gemein: der Robin des Volksbuches ist liederreich und der Puck des Sommernachtstraums spricht oft in volksliedermäßigem Tone. Das Volksbuch von Robin Goodfellow hat durch die große Anzahl der darin vorkommenden Lieder noch ein besonderes Interesse für den Freund Shakespeares überhaupt, da ja von diesem Dichter das Volkslied so oft und mit so außerordentlich poetischem Erfolg angewandt ist und Shakespeare seine innige Teilnahme an dieser Gattung der Poesie ganz ausdrücklich bewiesen hat. Man kann die in dem Volksbuche vorkommenden Lieder, die dem Robin in den Mund gelegt werden, in vier Klassen teilen. In die erste Klasse gehören Lieder von jener schlichten, harmlosen Art, wie wir sie auch bei Shakespeare in „Verlorner Liebesmühe", in „Was ihr wollt", in

---

Jetzt, mit schwerem Dienst verschont,
Schnarcht der arbeitmüde Pflüger;
Jetzo schmaucht der Brand am Herd
Und das Käuzlein kreischt und jammert,
Daß der Krank' es ahnend hört
Und sich fest ans Kissen klammert.

1) Many times, heißt es im Volksbuche bei Halliwell p. 152, I get on men and women, and so lye on their stomackes, that I cause their great paine, for which they call me by the name of Hagge, or Nightmare. In Romeo und Julie heißt es von der Mab (1, 4): This is the hag, when maids lie on their backs, that presses them.

2) As a mackrel's backe, Halliwell p. 150.

3) Make a ring on the grasse with your quicke measures, Halliwell p. 150.

„Wie es euch gefällt" finden.[1] Eine zweite Klasse enthält moralische Beziehungen und Anspielungen; Robin richtet Pfeile der Mißbilligung gegen Frauen und ihre Untreue, gegen die Eitelkeit der Tracht und der falschen Haare, gegen die Ausschweifung und ihre Folgen.[2] Von diesem

---

1) Das Volkslied liebt besonders die Wiederkehr derselben Verse am Ende jeder Strophe; so das Lied im Volksbuche (Halliwell S. 131):

And can the physician macke sicke men well,
And can the magician a fortune divine,
Without lilly, germander and sops in wine?
With sweet-bryer
And bon-fire,
And straw-berry wyer
And collumbine.

Die vier letzten Verse kehren in jeder der drei Strophen wieder; vgl. bei Shakespeare statt vieler andern Beispiele das Schlußlied von „Was ihr wollt" und „Verlorner Liebesmühe."

2) Eine Mißbilligung erster Art ist in dem Liede enthalten, welches Robin in dem Hause des Webers singt (Halliwell S. 135, 136), wo die Stellen vorkommen:

I now doe see, as nature fades,
And all her workes decay,
So women all, wives, widdowes, maydes,
From bad to worse doe stray.

And honesty in women's hearts
Hath not her former being,
Their thoughts are ill, like other parts,
Nought else in them's agreeing.

Und die sehr ernste Strophe:

Young man's delight, farewell;
Wine, women, game, pleasure, adieu;
Content with me shall dwell;
I'le nothing trust, but what is true.
Though she were false, for her I'le pray;
Her false-hood made me blest.
I will renew from this good day
My life by sinne opprest.

Ein ähnlicher Gedanke in dem Volksliede in „Wie es Euch gefällt" 2, 7:

Heisa, singt heisa den grünenden Bäumen,
Die Freundschaft ist falsch und die Liebe nur Träumen.

satirischen Charakterzuge, den der Robin des Volksbuches an sich trägt, hat der Puck des Sommernachtstraums nur so viel, als sich mit seinem heitern, auf lustige Schelmerei gerichteten Wesen verträgt. Der moralische Ton klingt indessen doch auch in einigen Stellen vor, in denen er die Untreue und die Narrheit der Sterblichen

---

Ein anderer Angriff gegen Frauen findet sich in einem andern Volksliede des Robin (S. 143), welches er in der Gestalt eines Schornsteinfegers singt: er bezeichnet sich selbst als schwarz vom Kopfe bis zum Fuße, was alles von dem Schornsteinruße komme (Blacke I am from head to foote, and all doth come by chimney soote) und fährt fort:

Then come away, you wanton wives,
That love your pleasures as your lives:
To each good woman I'le give two,
Or more, if she think them too few.

Die satirische Anspielung auf Putz, Schminke und falsche Haare findet sich in dem Volksliede (Halliwell S. 143):

Be she blacker than the stocke,
If that thou wilt make her faire,
Put her in a cambricke smocke,
Buy her painte and flaxen haire.

Auch Shakespeare eifert oft gegen das falsche Haar, wie im Kaufmann von Venedig:

So diese schlänglicht krausen goldnen Locken,
Die mit den Lüften so mutwillig hüpfen
Auf angemaßten Reiz; man kennt sie oft
Als eines zweiten Kopfes Ausstattung.
Der Schädel, der sie trug, liegt in der Gruft.

Ebenso in dem 68. Sonett (Shakespeare-Almanach, herausgeg. von G. Regis, Berl. 1836) S. 72:

Eh' man um jene Heuchel-Außenseiten
Für Stirnen Lebender sich noch bewarb,
Eh' man der Toten goldne Locken stahl,
Das Eigentum der Gräber zu beleben
Auf einem zweiten Haupt zum zweiten Mal;
Eh' toter Reiz sein Vlies zu and'rer Putz gegeben.

Regis S. 334 führt noch einige Stellen aus „Verlorner Liebesmühe" und „Timon von Athen" an.

bezeichnet.[1] — Die dritte Klasse der Lieder des Robin haben einen religiös-didaktischen Inhalt und Robin trägt sie vor den Fenstern und Thüren der Leute in der Gestalt eines singenden Mannes vor. Eines dieser Lieder handelt über den Weg, der zu einem glücklichen Leben einzuschlagen ist. Der Sänger empfiehlt beständiges Gebet gegen die bösen Lüste und Beachtung des Wortes Gottes. Sobald die Sonne im Osten erscheint, so sei dankbar gegen Gott und flehe um seine Gnade; dann wirst Du sicherlich in diesem Leben gesegnet sein und Gnade im Grabe finden. Dein Gewissen ist rein, es fürchtet keinen Schrecken, es ist frei von tödlicher Sorge und verzweifelt niemals, aber immer verharret es beim Worte Gottes.[2] Auch Shakespeare

---

1) Gott, was für Narren sind diese Sterblichen! ruft er aus 3, 2. Ebendaselbst sagt er:

So siegt das Schicksal denn, daß gegen einen Treuen
Millionen falsch auf Schwüre Schwür' entweihen.

2) Das ganze Gedicht lautet (S. 146):

If thou wilt lead a blest and happy life,
I will describe the perfect way:
First must thou shun all cause of mortall strife,
Against thy lusts continually to pray.
Attend unto God's word:
Great comfort 'twill afford;
'Twill keep thee from discord.
Then trust in God, the Lord,
for ever,
for ever,
And see in this thou persever.

So soone as day appeareth in the east,
Give thanks to him, and mercy crave;
So in this life thou shalt be surely blest,
And mercy shalt thou find in grave.
The conscience that is cleere
No horror doth it feare;
'Tis voyd of mortall care
And never doth despaire;
but ever,
but ever
Doth in the word of God persever.

liebte Dichtungen von solchem didaktischen Inhalte, wie das eben angeführte. Er war ein Freund jener volkstümlichen Spruchpoesie, und seine Narren, insbesondere der im Lear (vgl. 1, 4) sind reich an solchen Perlen populärer Weisheit. Bei seinen Elfen finden sich moralische Tendenzen auch in den lustigen Weibern von Windsor.

Die vierte Klasse der Lieder, welche das Volksbuch dem Robin in den Mund legt, sind Elfengesänge spezieller Art. Daß eine Strophe des von Robin gesungenen Elfenliedes eine Ähnlichkeit mit einer Strophe des Puck im Sommernachtstraum hat, ist schon p. 152, 1 mitgeteilt worden. Robin heißt im Eingange des Liedes bei Halliwell p. 149 die Elfen ihre Tänze beginnen, und er selbst will singen.[1]

Thus living, when thou drawest to thy end,
Thy joyes they shall much more encrease,
For then thy soule, thy true and loving friend,
By death shall find a wisht release
From all that caused sinne,
In which it lived in;
For then it doth beginne
Those blessed joys to win,
for ever,
for ever,
For there is nothing can them sever.

Those blessed joyes which then thou shalt possesse,
No mortall tongue can them declare:
All earthly joyes, compar'd with this, are lesse
Then smallest mote to the world so faire.
Then is not that man blest,
That must injoy this rest?
Full happy is that guest
Invited to this feast,
that ever,
that ever
Indureth, and is ended never.

1) Die Worte des Robin sind:
Round about, little ones, quick and nimble,
In and out wheele about, run, hop, or amble.
Joyne your hands lovingly: well done, musician!

Auf das von uns betrachtete Volksbuch ist eine Ballade gegründet, die den Titel führt: „die lustigen Streiche des Robert Gutgesell; sehr unterhaltend und witzig.“ Sie ist von Halliwell in den Illustrations of the Fairy Mythology p. 155—165 wie in seiner Introduction to a Midsummer Night's Dream mitgeteilt worden. Ich kann sie hier übergehen, da sie zur Kenntnis der volkstümlichen Vorstellungen, die Shakespeare zu seinen Elfendichtungen benutzte, nichts Wesentliches beiträgt. Wichtiger scheint mir die Ballade von der Königin Mab, deren Wesen aus Romeo und Julie bekannt ist, zu sein als ein Ausdruck der Volksphantasie. Die Ballade ist von Halliwell in den Illustrations of the Fairy Mythology p. 269 und von Percy, Reliques of ancient English Poetry, London 1845, p. 247 bekannt gemacht und von Bothe, Volkslieder, p. 188 übersetzt worden.[1]

Mirth keepeth man in health like a physician.
Elves, urchins, goblins all, and little fayries
That do fillch, blacke, and pinch mayds of the dairyes;
Make a ring on the grasse with your quicke measures,
Tom shall play, and I'le sing for all your pleasures.

Im Sommernachtstraum 2, 3 fordert Titania die Elfen zu einem Ringeltanz und Feeensang auf, welcher von den Elfen geleistet wird.

1) Kommt, folget, folget mir,
Ihr Feeenelfen, ihr!
Durchs Grüne trippelt hin,
Folgt Mab, der Königin!
Wollen tanzen Hand in Hand,
Denn dieser Ort ist Feeenland.

Wenn jedermann, besiegt
Vom Schlafe, schnarchend liegt:
Von keinem Ohr gehört,
Durch Schlüssellöcher fährt
Und auf Tafel, Stuhl und Schrank
Tanzt der Zug mit leisem Klang.

Steht Napf und Flasch' umher
Und alles in der Quer,

Wie bekannt nun aber auch die Elfenmythologie in Shakespeares Zeitalter war und wie sehr die dichterische Begabung geneigt sein

---

So geht's in vollem Lauf
Zur Magd die Trepp' hinauf
Und gekneipt an Arm und Bein
Sieht sie nichts und kann nicht schrein.

Doch ist ein Haus zwar klein,
Doch immer blank und rein,
Dann wird, wie sich's geziemt,
Die treue Magd gerühmt,
Und bevor wir gehen, fällt
In ihren Schuh ein Stückchen Geld.

Dann decken wir zum Mahl
Auf einen Pilz im Thal;
Wohl um ein Körnchen Reis
Sitzt her der kleine Kreis,
Und voll Tau's bis an den Rand
Stehn Eichelschalen auch zur Hand.

Auch Nachtigallenmark
Mit fettem Schneckenquark
Auf einer Muschel Rost
Geschmort ist leichte Kost;
Schwanz des Wurms und Hirn der Maus
Ist traun ein wunderzarter Schmaus.

Spielt Heimchen, Flieg' und Mück'
Uns dann ein Abendstück,
Wird nach dem Gratias
Durchtanzt das frische Gras,
Und guckt der Mond auch nicht heraus,
Der Lichtwurm leuchtet uns nach Haus.

Gar leicht an Fuß und Sinn
Tanzt Mab, die Königin,
Im feuchten Gras herum
Und tritt kein Stielchen krumm:
Doch am Morgen auf der Flur
Erkennt man unsrer Füße Spur.

mochte sie zu benutzen, so hatte doch die geniale Gestaltung, welche die Elfen durch Shakespeare empfingen, die unmittelbare Folge, daß man seinem Vorgange insbesondere nachging. Shakespeare fand Nachahmer verschiedener Art. Halliwell teilt eine Episode aus „the Maid's Metamorphosis" mit, einem Drama, welches 1600 zu London gedruckt ist. Die Elfenepisode hat eine solche Ähnlichkeit mit einer Elfenscene in Shakespeares Sommernachtstraum, daß eine Benutzung des einen Dichters durch den andern unfehlbar vorliegt. Der ungenannte Dichter von „the Maid's Metamorphosis" (vgl. p. 9. 10) läßt Elfen singend und tanzend auftreten:

Wir spielen und singen bei Mondenschein,
Mit der Nacht erst bricht unser Tag herein;
Wie wir tanzen, fällt der Tau.
Hüpft, ihr Kleinen, auf der Au,
Wie die Bienen mit Gesumm
Schwärmt herbei und fliegt herum;
Fliegt herbei, fliegt herbei,
Zwei zu zwei und drei zu drei.[1]

Einige Personen hören diesen Gesang und es entsteht folgende Scene:

Jocastus. Was für Puppen sind das?

Fris. Es sind die Elfen, die in diesen Wäldern hausen.

Mopsus. O, wir werden höchst grausam gezwickt werden.

Erster Elf. Wollt ihr etwas Musik, Herr?

Zweiter Elf. Wollt ihr schöne Musik?

Dritter Elf. Höchst anmutige Musik?

Mopsus (bei Seite). Wir müssen jetzt gute Miene dazu machen, wir können nicht entfliehen. — Nein, Herr, wir sind sehr heiter, ich danke euch.

Erster Elf. Doch ihr sollt, Herr.

Fris. Nein, ich bitte euch, spart eure Mühe.

Zweiter Elf. O, Herr, es soll euch keinen Pfennig kosten.

Jocastus. Wo sind eure Geigen?

---

1) Halliwell, Illustrations etc. p. 178. — Die Übersetzung des Gesanges von Fr. Bodenstedt, Shakespeares Zeitgenossen 3 p. 51.

Dritter Elf. Ihr werdet höchst zarte Instrumente hören, Herr.

Mopsus. Ich bitte euch, wie soll ich euch nennen?

Erster Elf. Mein Name ist Pfennig.

Mopsus. Ich bin besorgt, ich kann euch nicht einstecken.

Fris. Ich bitte euch, Herr, wie soll ich euch nennen?

Zweiter Elf. Mein Name ist Heimchen.

Mopsus. Ich wollte, ich wäre ein Kamin euretwegen.

Jocastus. Ich bitte euch, allerliebster kleiner Bursche, wie ist euer Name?

Dritter Elf. Mein Name ist Klein-klein-Zwick.

Jocastus. Klein-klein-Zwick! O, ihr seid ein gefährlicher Elf und scheucht all die kleinen Dirnen aus ihren Betten. Ich frage nicht danach, in wessen Händen ich bin, wenn ich nur nicht in euren bin.

Die Elfen fangen darauf an zu singen und der dritte Elf beschreibt in seinem Gesange seine Thätigkeit, welche ganz seinem Namen entspricht. Darauf folgt ein Tanz.

Vergleicht man diese Scene mit der erwähnten im Sommernachtstraum (3, 1), in welcher die Elfen Spinneweb, Erbsenblüte und Senfsamen dem Zettel ihre Dienste anbieten, so wird man gestehen müssen, daß die Scene im Sommernachtstraum ungleich komischer ist. Der Gegensatz des grobmaterialistischen Zettel mit den luftigen Elfengestalten hat außerdem die tiefere Bedeutung, uns die tiefe Verirrung der zarten Titania, welche ihr Blumenleben in die harte Faust des derben Handwerkers giebt, noch schlagender zu vergegenwärtigen.

Bei weitem wichtiger als die Episode aus dem Drama „The Maid's Metamorphosis“ ist „die getreue Schäferin“ von Fletcher für unsere Betrachtung. Der Leser dieses Dramas wird in vielen Beziehungen an Shakespeare überhaupt, insbesondere an den Sommernachtstraum erinnert werden.

Fletcher versetzt uns in diesem Werke in die Schäferwelt und man könnte seine Dichtung eine dramatische Idylle nennen; solche Dichtungen liebte das Zeitalter. Auch Shakespeare hat in „Wie es euch gefällt“ ein reizendes Gemälde eines Schäferlebens gegeben, das er mit der höhern Welt der gebildeten Gesellschaft in Verbindung

bringt; in idyllischer Schönheit steht die Schäferscene im vierten Akte des Wintermärchens unvergleichlich da. Fletchers Dichtung zeichnet sich durch höchst anmutige Stellen aus, durch eine schöne fließende Sprache, durch Eleganz des Versbaus; in den Charakteren ist so große Mannigfaltigkeit, als diese in einer einförmigen Schäferwelt zu erreichen war. Die Freunde Fletchers waren von dieser Dichtung hingerissen, und Ben Jonson erhebt dieselbe in einem besonderen Gedichte, das den Werken Beaumonts und Fletchers vorgedruckt ist.[1] Aber wie sehr man auch sich anstrengte Fletcher über Shakespeare zu erheben, hinter dem „Schwane vom Avon" steht der elegante und geistreiche Dichter doch weit zurück; und die Huldigung, welche Fletcher dem größeren Shakespeare schuldig war, legte er in dem Umstande an den Tag, daß er ihn nachahmte. Die „getreue Schäferin" giebt den Beweis, daß Fletcher in diesem Drama von Shakespeares Sommernachtstraum mindestens den stärksten Eindruck erfahren hatte.

In der „getreuen Schäferin" ist die Scene ein Wald, in welchem bei Nacht verabredete Zusammenkünfte zwischen Liebenden gehalten und durch verschuldete wie durch unverschuldete Störungen unterbrochen werden, wie im Sommernachtstraum. Eine Schäferin Clorin tritt zuerst auf, welche ihren Geliebten begraben hat und bei seiner Gruft ein heiliges Leben führen will, wie Sigune in Wolframs Parcival bei dem Leichname des Tschionatulander; ihr bringt ein Satyr anbetende Huldigungen dar. Der Schäfer Perigot will mit seiner treuen und keuschen Amoret (der getreuen Schäferin) bei einer heiligen Quelle zusammenkommen, um dort dem Bündnis der Seelen eine heilige Weihe zu geben;[2] den Perigot liebt die Schäferin Amarillis und erklärt

---

1) Vgl. The Works of Beaumont and Fletcher, with an Introduction by G. Darley, Lond. 1840. I, p. LXXX.

2) Er sagt zu Amoret die schönen Worte (p. 266):

— — Only my intent
To draw you thither, was to plight our troths
With interchange of mutual chaste embraces,
And ceremonious tying of our souls:
For to that holy wood is consecrate
A virtuous well, about whose flow'ry banks
The nimble-footed fairïes dance theire rounds,

ihm ohne weiteres ihre Leidenschaft; da sie von Perigot erfährt, daß sein Herz der Amoret gehört, daß er eine nächtliche Zusammenkunft an der heiligen Waldquelle mit ihr beschlossen hat, folgt sie ihm bei Nacht in den Wald wie Helena im Sommernachtstraum dem Demetrius, und sucht die Liebe beider zu zerstören. Um diesen Zweck zu erreichen, wendet sie sich an einen tückischen Schäfer (sullen shepherd), dem sie ihre Liebe verspricht, wofern er ihr diene. Wie im Sommernachtstraum Oberon seinen Zauber durch die Blume „Liebe im Müßiggang" bewirkt, so hat in der „getreuen Schäferin" die genannte heilige Quelle wunderwirkende Kräfte: sie hat die Macht, wie Amarillis dem tückischen Schäfer erzählt, die Form jeder Kreatur in die gewünschte Gestalt zu verwandeln, wofern sie dreimal eingetaucht und dazu die Zauberformel gesprochen wird. Amarillis läßt sich schlafend durch den tückischen Schäfer dreimal eintauchen; die Zauberformel, deren er sich bedient, erinnert an Ähnliches in Shakespeares Macbeth.[1] Amarillis erwacht in der Gestalt der Amoret,

---

By the pale moon-shine, dipping oftentimes
Their stolen children, so to make them free
From dying flesh and dull mortality:
By this fair fount hath many a shepherd sworn,
And given away his freedom, many a troth
Been plight, which neither envy, nor old time
Could ever break, with many a chaste kiss given
In hope of coming happiness.
By this fresh fountain many a blushing maid
Hath crown'd the head of her long-loved shepherd
With gaudy flowers, whilst he happy sung
Lays of his love and dear captivity — etc.

1) Vgl. 3, 1, p. 273:

Fly away
Ev'ry thing, that loves the day:
Truth, that hath but one face,
Thus I charm thee from this place.
Snakes, that cast your coats for new,
Camelions, that alter hue,
Hares, that yearly sexes change,
Proteus altering oft and strange,

welche sie anzunehmen wünschte. In dieser Gestalt hat Amarillis die Zusammenkunft mit Perigot, ehe die wirkliche Amoret kommt, welche bei der nächtlichen Wanderung sich verirrt, wie solche Verirrungen auch im Sommernachtstraum vorkommen. Amarillis ist aber der Perigot nur in der Gestalt ähnlich, nicht in der Gesinnung; ihre üppigen Äußerungen und Anträge empören den sittsamen Perigot, daß er aus Verzweiflung sich töten, zurückgehalten aber die vermeintliche Amoret strafen will und sie verfolgt. Da erscheint plötzlich der „tückische Schäfer" und verwandelt Amarillis in ihre wirkliche Gestalt. Die wahre Amoret kommt nun und Perigot verwundet sie. Der tückische Schäfer wirft sie in die heilige Quelle, um sie vollends zu töten. Aber der Gott der Quelle empfängt und rettet sie und kann ihre Wunde heilen, da sie eine keusche und reine Jungfrau ist. Perigot spricht seine Verzweiflung in Worten aus, die in ihrer erhabenen Furchtbarkeit an Lears Reden erinnern: „Stürme, du Nordwestwind, ruft er aus, und erhebe die See zu Gebirgen; laß die Bäume, welche deiner rasenden Wut Widerstand leisten wollen, ihren festen Grund verlieren; kriech' in die Erde und schüttle die Welt wie bei der gräßlichen Geburt eines neuen Wunders; während ich standhaftbin, diesen treuen Jagdspeer in meiner Hand halte und so hineinfalle!" [1]

Hecate, with shapes three,
Let this maiden changed be,
With this holy water wet,
To the shape of Amoret.

1) 4, 1; Darley p. 277:

She is untrue, unconstant, and unkind;
She's gone, she's gone! Blow high, thou nordwest wind,
And raise the sea to mountains; let the trees,
That dare oppose thy raging fury, leese
Their firm foundation; creep into the earth
And shake the world, as at the monstrous birth
Of some new prodigy; whilst I constant stand,
Holding this trusty boar-spear in my hand,
And falling thus upon it!

Ähnlich die Situation im Lear, wo der greise König, durch den Undank seiner Töchter in Verzweiflung, ausruft 3, 2:

Blow winds and crack your cheeks! rage, blow! etc.

Aber Amarillis hält ihn zurück, indem sie gesteht, daß sie selbst Amorets Gestalt angenommen habe, diese aber treu und rein sei. Amoret selbst, als sie mit Perigot wieder zusammentrifft, versichert schwörend ihre Unschuld und Reinheit. Sie ist in ihrer selbst durch Mißhandlungen unbesiegbaren Neigung zu dem ihr entfremdeten Manne, in der Weichheit und Sanftmut der Helena des Sommernachtstraums zu vergleichen, welche den Demetrius trotz seiner Untreue zu lieben noch fortfährt, und sie kann, ihrer Unschuld sich bewußt, den veränderten Sinn des geliebten Mannes so wenig begreifen, als Hermia die Abneigung des Lysander. Perigot verwundet die Amoret von neuem und entflieht, ein Satyr trägt die Verwundete zu Clorin, der heiligen Schäferin, welche die reine und unschuldige Amoret durch Kräuter heilt. Darauf sind wir vorbereitet, indem wir in einer früheren Scene (2, 2; Darley 269) gesehen haben, wie Clorin sich mit Kräutern beschäftigt und ihre Eigenschaften in einem Monologe bezeichnet, der an Lorenzos Monolog in Romeo und Julie (2, 3) wie an andere Stellen bei Shakespeare erinnert.[1] Da der tückische Schäfer, die versprochene Liebe der Amarillis zu erlangen, seine Verdienste um sie erwähnt, ist dadurch ein neuer Beweis gegeben, wie sehr Perigot durch Amarillis über Amoret getäuscht war. Eine Versöhnung zwischen beiden tritt ein.

Das Verhältnis zwischen Perigot und Amoret bildet den Mittelpunkt des ganzen Dramas. Es kommen aber wie im Sommernachts-

---

1) Die allgemeinen von Clorin über die Pflanzen angestellten Betrachtungen sind:

Oh, you sons of earth,
You only brood, unto whose happy birth
Virtue was given; holding more of nature
Than man, her first-born and most perfect creature,
Let me adore you! you that only can
Help or kill nature, drawing out that span
Of life and breath even to the end of time;
You, that these hands did crop long before prime
Of day, give me your names, and next, your hidden power.

Clorin zählt nun einzelne Pflanzen auf und schildert ihre Kräfte, wie Perdita im Wintermärchen in unendlich reizvollen Worten die Blumen charakterisiert, die sie verschenkt, wie Ophelie in tiefsinnigem Wahnsinn Ähnliches thut.

traum noch andere Paare vor, zwischen welchen Verwickelungen eintreten. So erscheint der bescheidene Schäfer Daphnis mit der üppigen Cloe zusammen, Cloe und Alexis werden durch den tückischen Schäfer gestört, der den frivolen Alexis tödlich verwundet; Alexis wird aber von dem Satyr zu Clorin getragen und dort durch heilende Kräuter wieder ins Leben gerufen. Clorin wird von dem Schäfer Thenot geliebt und wie eine Göttin verehrt, und er spricht von ihr an einer Stelle wie Romeo von Rosalinden. Der tückische Schäfer ist gleichsam das böse Prinzip, das alles Unheil anrichtet, während der Satyr der rettende Engel ist.

Die kurze Mitteilung, welche wir von dem Inhalte der „getreuen Schäferin" gegeben haben, beweist schon hinlänglich die Abhängigkeit Fletchers von Shakespeare, obgleich nicht zu verkennen ist, daß sich Fletcher noch Originalität genug bewahrt hat. Die Ähnlichkeit aber der getreuen Schäferin mit dem Sommernachtstraum besteht in der Mannigfaltigkeit der Situationen, in den Zusammenkünften der Liebenden im nächtlichen Walde, in den Störungen, die sie erfahren, in den Verirrungen, in die sie fallen; in dem Zauber der Quelle und in den wunderthätigen Kräften der Pflanzen. Wie geistvoll aber auch die Erfindung Fletchers ist, wie viele echt poetische Stellen auch vorkommen, wie tief namentlich die reinen und schönen Empfindungen der Amoret und der Clorin aufgefaßt und dargestellt sind, in Bezug auf die ganze Komposition steht Fletchers Drama unter dem Sommernachtstraum. Die Verwickelungen in der getreuen Schäferin sind nicht so übersichtlich wie im Sommernachtstraum, das Wunderbare ist nicht mit solcher psychologischen Wahrheit behandelt wie bei Shakespeare. Daß Oberons Zauber wirken, daß Puck Verirrungen anrichten kann, hat nicht allein in den übernatürlichen Kräften dieser Wesen, sondern hauptsächlich in dem leichten, leidenschaftlichen, leichtgläubigen und ungebildeten Charakter der Personen seinen Grund, auf welche der Zauber wirkt. Die Darstellung einer solchen Metamorphose wie Amarillis durch die wunderbare Quelle erfährt, würde Shakespeare kaum gewagt haben, und man wird das Wunder, daß Zettel mit einem Eselskopfe von Puck ausgestattet wird, nicht vergleichen, wenn man bedenkt, wie der Eselskopf ein Symbol für Zettels ganzes Wesen ist und wie ganz anders eine solche Metamorphose sich ausnimmt,

wenn die Lichter des Komischen es beleuchten. Shakespeare hat in seinem Drama durch eine Menge von Mitteln alles gethan unsere Phantasie so zu stimmen, daß wir mit allen seltsamen und wunderbaren Verhältnissen und Gestalten vollkommen vertraut sind; für die Zeitgenossen waren die Elfen bekannte Wesen der Volkssage, und der Glaube an ihre Existenz war noch nicht erloschen. Etwas Ähnliches kann nicht von dem Wunder der verwandelnden Quelle behauptet werden. Auch Fletcher hat in seinem Drama in dem Satyr ein Wesen erschaffen, welches eine ähnliche Bedeutung hat, wie Puck im Sommernachtstraum, nur mit dem Unterschiede, daß sein Satyr kein Gegenstand des Volksglaubens und der Volkssage war wie Shakespeares Puck.

Wir kommen hiermit auf einen Gesichtspunkt, in welchem sich Fletcher von Shakespeare abhängig zeigt, in der Gestaltung des Satyrs nämlich. Es ist bei dieser Gelegenheit erst zu bemerken, daß auch in Fletchers Drama die Elfensage vielfach berührt wird. Durch die keusch und rein erhaltene Blüte der Jungfräulichkeit ist Clorin vor jedem Kobolde, Waldteufel, Elfen oder bösen Feinde, vor jedem Satyr und jeder Macht geschützt, die in dem Haine haust; keine Täuschung kann sie verleiten dem müßigen Feuer (den Irrlichtern) nachzuwandern; keine Stimmen, die in der totenstillen Nacht rufen, können sie nach sich ziehen und sie durch Schmutz und stehende Sümpfe zum Untergange schleppen.[1] Diese Clorin ist also durch ihre

1) 1, 1 (Darley p. 265):

Yet I have heard (my mother told it me
And now I do believe it) if I keep
My virgin flower uncropt, pure, chaste and fair,
No goblin, wood-god, fairy, elfe or fiend,
Satyr, or other power that haunts the groves,
Shall hurt my body or by vain illusion
Draw me to wander after idle fires;
Or voices calling me in dead of night,
To take me follow, and so tole me on
Through mire and standing pools, to find my ruin.

Dieser schönen Anschauung ist die andere im Hamlet zu vergleichen 1, 1:

Sie sagen, immer wenn die Jahrszeit naht,
Wo man des Heilands Ankunft feiert, singe

Keuschheit gegen die Neckereien und Anfechtungen der Elfen eben so gesichert wie Theseus im Sommernachtstraum durch seine Leidenschaftslosigkeit, und der Satyr in der „getreuen Schäferin" huldigt der Clorin geradeso wie Oberon und Titania segnend im Hause des Theseus walten. Und wie Theseus an die Elfenpossen nicht glaubt, so erklärt auch Amoret in der getreuen Schäferin die Existenz der Elfen für Fabel.[1] Auch in der getreuen Schäferin ist der Lieblingsaufenthaltsort der Elfen der Hain, die Quelle, an welcher sie ihre Ringeltänze aufführen wie im Sommernachtstraum.[2] Auch in der getreuen Schäferin wie bei Shakespeare ist es eine Eigenschaft der Elfen die sündliche Lust und Unkeuschheit zu strafen.[3] Die Königin der Elfen wird wegen ihrer Schönheit von dem Satyr erwähnt (4, 2; Darley 1, p. 278). Was nun den letztern betrifft, so hat er in Fletchers Drama eine ähnliche Stelle, wie Puck im Sommernachtstraum und Ariel im Sturm, und schon Dodd bemerkte richtig, daß diese beiden Elfen die Züge geliehen haben, aus denen Fletcher den Charakter des Satyr gebildet hat.[4] Der Satyr ist einer höheren Macht unterthan,

---

Die ganze Nacht durch dieser frühe Vogel;
Dann darf kein Geist umher gehn, sagen sie,
Die Nächte sind gesund, dann trifft kein Stern,
Kein Elfe fahrt, noch mögen Hexen zaubern,
So gnadenvoll und heilig ist die Zeit.

1) 3, 1 (Darley, p. 273):

Methinks there are no goblins and men's talk,
That in these woods the nimble fairies walk,
Are fables.

Vgl. Sommernachtstraum 5, 1.

2) 1, 2 (Darley 1, p. 266). Die Stelle ist p. 146, 1 angeführt.

3) Der Satyr sagt 3, 1; Darley 1, p. 274:

Then must I watch, if any be
Forcing of a chastity;
If I find it, then in haste
Give my wreathed horn a blast,
And the fairies all will run.
Wildly dancing by the moon,
And will pinch him to the bone
Till his lustfull thoughts be gone.

Vgl. Shakespeares lustige Weiber von W. 5, 4.

4) Dodd, the beauties of Shakespeare. Lond. 1780. 1 p. 204.

wie Puck dem Oberon und Ariel dem Prospero; der Satyr ist der Diener des Pan, welchen die Schäfer in Fletchers Drama als ihre Gottheit verehren. Wie die Elfen schöne Früchte lieben und Titania ihren kleinen Dienern aufträgt, dem Zettel Feigen und Purpurtrauben darzubieten, so reicht der Satyr der Clorin die Früchte, die er für Pan bringen soll (1, 1). Mit Puck und Ariel teilt der Satyr die große Leichtigkeit und Schnelligkeit, die er in Worten bezeichnet, welche geradezu an Stellen im Sommernachtstraum anklingen.[1]

---

1) Er selbst spricht seine Schnelligkeit mit den Worten aus (4, 1; Darley 1, p. 277):

nor a wish
Is more sudden, nor a fish
Can be found with greater ease
Cut the vast unbounded seas,
Leaving neither print nor sound,
Than I, when nimbly on the ground
I measure many a league an hour.

Puck im Sommernachtstraum bezeichnet seine Schnelligkeit mit den Worten (2, 2):

I'll put a girdle round about the earth
In forty minutes.

Der Satyr in der getreuen Schäferin sagt (1, 1):

I must go, I must run
Swifter than the fiery sun.

Ein ganz ähnlicher Vergleich im Sommernachtstraum 2, 1, wo der Elf sagt:

I do wander every where
Swifter than the moones sphere.

Ferner getreue Schäferin 5, 5 (p. 287):

I will dance
Round about these woods as quick
As the breaking light, and prick
Down the lawns and down the vales
Faster than the windmill-sails.

Damit vergleiche Pucks Worte im Sommernachtstraum 3, 2:

I go, I go: look, how I go:
Swifter than arrow of the Tartar's bow.

Ariel im Sturm 5, 1:

I drink the air before me, and return
Or e'er your pulse twice beat.

Seltsam ist es aber, daß er mitten in der Luft schweifen, das segelnde Wölkchen einhalten, bei dem Monde seinen Aufenthalt nehmen und die blasse Königin der Nacht artig um einen Strahl bitten, daß er in die See tauchen und Korallen holen, daß er seinen Weg durch empörte Wogen, die in schneeigen Flocken herabfallen, nehmen kann.

Der Satyr besitzt also wie Ariel im Sturm die Eigenschaften des Luftgeistes und ist mit dem Elemente des Meeres vertraut wie Ariel, der einmal als Seenymphe erscheint. Der Satyr fragt auch die Clorin, ob er ihr üppige Rehkälber oder Fliegen bringen soll, deren Schwingen der Sommer mit manchen Farben zeichnet, ob er Früchte holen oder die Laute des alten Orpheus vom Himmel stehlen soll. Der letztere Ausdruck erinnert offenbar an die musikalischen Talente der Elfen, welche im Sommernachtstraum die Titania in den Schlaf singen, und an Ariels Reichtum an Tönen und Liedern im Sturm.[1] Was den Satyr in eine besondere Verwandtschaft zu Puck bringt, ist der Umstand, daß er nur während der Nacht seine Thätigkeit ausübt, die bei dem beginnenden Morgen aufhört; aber während Puck die Dunkelheit der Nacht benutzt, um allerhand Verwirrungen anzurichten, ist der Satyr zum Wächter von seinem Herrn,

---

und 1, 2:

Jove's lightnings, the precursors
O' the dreadful thunder-claps, more momentary
And sight-outrunning were not.

1) Vgl. 5, 5 (Darley p. 286):

Shall I stray
In the middle air and stay
The sailing rack or nimbly take
Hold by the moon, and gently make
Suit to the pale queen of night
For a beam to give thee light?
Shall I dive into the sea
And bring thee coral, making way
Through the rising waves that fall
In snowy fleeces? Dearest, shall
I catch thee wanton fawns, or flies
Whose woven wings the summer dyes
Of many colours? get thee fruit
Or steal from heaven old Orpheus' lute?

dem Pan, berufen die verirrten Wanderer zurecht zu leiten und die Keuschheit zu schützen;[1] der Mutwille des neckenden Puck ist dem Satyr nicht eigen, er ist mehr wohlwollend, gutmütig und hilfreich; und wie Ariel im Sturm die Bosheit in ihren Plänen zu durchkreuzen und zu strafen und die Unschuld zu schützen hat, so ist des Satyrs Thätigkeit nur darauf gerichtet, das Gute zu schützen und Böses zu verhindern.

Der Dichter der getreuen Schäferin hat in seinem Drama ähnliche Beziehungen zur antiken Mythologie wie Shakespeare im Sturm und Sommernachtstraum. In dieser Beziehung kann Fletcher natürlich nicht als Nachahmer Shakespeares bezeichnet werden; denn die Kenntnis des Altertums war in dem Zeitalter dieser Dichter sehr verbreitet. Aber in vielen einzelnen Stellen glauben wir den Einfluß wahrzunehmen, den der unwiderstehliche Shakespeare auf Fletcher übte.[2]

---

1) 3, 1 (Darley p. 274):

Here must I stay,
To see what mortals lose their way,
And by a false fire seeming bright,
Train them in and leave them right,
Then must I watch if any be
Forcing of a chastity.

2) Sommernachtstraum 2, 2:

I know a bank, where the wild thyme blows,
Where oxlips and the nodding violet grows;
Quite overcanopied with lush woodbine,
With sweet musk-roses and with eglantine:
There sleeps Titania some time of the night,
Lull'd in these flowers with dances and delight;
And there the snake throws her enamell'd skin,
Weed wide enough to wrap a fairy in; etc.

Damit vergleiche die getreue Schäferin 3, 1 (Darley 1, 274, 275).

Here shalt thou rest
Upon this holy bank: No deadly snake
Upon this turf herself in folds doth make;
Here is no poison for the toad to feed;
Here boldly spread thy hands, no venom'd weed
Dares blister them; no slimy snail dare creep

Von Fletcher gehen wir auf dessen Freund Ben Jonson über, von dessen Dramen einige für die Betrachtung des Sommernachtstraums von Wichtigkeit sind.

Over thy face when thou art fast asleep:
Here never durst the babbling cuckow spit;
No slough of falling star did ever hit
Upon this bank; let this thy cabin be,
This other, set with violets, for me.

Man vergleiche mit dieser Stelle auch den Elfengesang im Sommernachtstraum 2, 3:

You spotted snakes with double tongue etc.

Die Verse des Elfen im Sommernachtstraum 2, 1:

Over hill, over dale,
Thorough bush, thorough brier,
Over park, over pale,
Thorough flood, thorough fire,
I do wander every where,
Swifter than the moones sphere.

scheinen Fletcher vorgeschwebt zu haben (1, 1; Darley 1, p. 264); der Satyr spricht:

Through yon same bending plain
That flings his arms down to the main,
And through these thick woods have I run,
Whose bottom never kiss'd the sun
Since the lusty spring began.

In der reizenden Stelle der getreuen Schäferin (5, 3; Darley 1, p. 283), wo Thenot sagt:

Yet have I walk'd those woods round and have lain
All this same night under an aged tree;
Yet neither wand'ring shepherd did I see,
Or shepherdess, or drew into mine ear
The sound of living thing, unless it were
The nightingale among the thick-leaved spring,
That sits alone in sorrow, and doth sing
Whole nights away in mourning; or the owl
Or our great enemy, that still doth howl
Against the moon's cold beams.

sind die letzten Verse denen im Sommernachtstraum ähnlich 5, 2:

Now the hungry lion roars,
And the wolf behowls the moon etc.

Der schöne Gedanke von der sorgenvollen, trauernden Nachtigall findet sich auch bei Shakespeare in den beiden Veronesern 5, 4:

So ſtolz Ben Jonſon auf ſeine Originalität und Kunſt war, ſo hat er doch dem Einfluſſe des von ihm oft angegriffenen Shake-

---

To the nightingale's complaining notes tune my distresses and record my woes. Ebenſo findet ſich in den Worten des Prieſters in der getreuen Schäferin (2, 1; Darley p. 269):

See the dew drops how they kiss
Every little flower that is;
Hanging on their velvet heads,
Like a rope of crystal beads —

die ähnliche Anſchauung, wie ſie Shakeſpeare im Sommernachtstraum 2, 1 hat:

I must go seek some dew-drops here;
And hang a pearl in every cowslip's ear.

Hierher gehören die Worte Oberons im Sommernachtstraum 4, 1:

And that same dew, which sometime on the buds
Was wont to swell like round and orient pearls,
Stood now within the pretty flowerets' eyes,
Like tears, that did their own disgrace bewail.

Dasſelbe Bild hat Fletcher in der getreuen Schäferin 3, 1:

Take a drop into thy wound
From my watry looks, more round
Than orient pearl.

In der Beſchreibung der Schönheit und den dazu gebrauchten Bildern ſcheint Fletcher von Shakeſpeare abhängig. Thenot ſagt zu Clorin 2, 2 (Darl. p. 270):

— — not the true perfect mould
Of all your body, which as pure doth shew
In maiden whiteness as the Alpine snow.

Ein ähnliches Bild im Sommernachtstraum 3, 2 (Del. p. 50):

That pure congealed white, high Taurus' snow,
Fann'd with the eastern wind, turns to a crow,
When thou hold'st up thy hand.

Die Vergleichung der Augen mit Sternen iſt vielen Dichtern eigen, Shakeſpeare hat dieſen Vergleich im Sommernachtstraum 1, 1 (Your eyes are lode-stars), in Romeo und Julie 2, 2 (Two of the fairest stars in all the heaven, having some business, do intreat her eyes to twinke in their spheres till they return). Fletcher 2, 4: nor to sue to those bless'd pair of fixed stars for smiles; die Schönheit der Amoret überhaupt wird mit der des Leitſternes verglichen 1, 2:

O you are fairer far
Than the chaste blushing morn or that fair star,
That guides the wandering seamen through the deep.

speare sich nicht entziehen können. Es ist ein seltsames Verhältnis, in welchem Ben Jonson zu Shakespeare stand; dem überlegenen Nebenbuhler, den er im Leben nicht genügend gewürdigt hatte, setzte Ben Jonson sieben Jahre nach dessen Tode ein ehrendes Denkmal in jenen berühmten Versen, in welchen er ihn nicht allein über alle englischen Dramatiker, sondern auch über die griechischen und

---

Diese Worte sind das ausgeführte Bild von den oben angeführten Worten im Sommernachtstraum: Your eyes are lode-stars.

Perigot vergleicht das Haar der Amoret mit den Locken Apollos (1, 2): Your hair more beauteous than those hanging locks of young Apollo; so schreibt auch Hamlet seinem Vater Hyperion's curls zu. — Ein ganz aus dem Schäferleben entlehntes Bild gebraucht Perigot, wenn er die Amoret (1, 2) nennt more white than the new milk we strip before daylight From the full-frighted bags of our fair flocks. Vgl. Shakespeares Wintermärchen: Camillo nennt die Perdita (4, 3) the queen of curds and cream.

Die Vorstellungen, welche Amoret dem ihr entfremdeten Perigot macht, haben im Ausdrucke ein Gepräge, das vielleicht Shakespeare nachgebildet ist. Amoret sagt (4; 4, Darley 1, p. 279):

— — Faith, where art thou fled?
Are all the vows and protestations dead,
The hands held up, the wishes and the heart?
Is there no one remaining, not a part
Of all these to be found?

Und Helena im Sommernachtstraum sagt zu Hermia (3, 2):

Is all the counsel, that we two have shar'd,
The sisters' vows, the hours that we have spent,
When we have chid the hasty-footed time
For parting us — O, and is all forget?

Die Feuerprobe in der getreuen Schäferin:

In this flame his finger thrust,
Which will burn him if he lust;
But if not, away will turn,
As loth unspotted flesh to burn.

lautet fast ebenso in den lustigen Weibern von Windsor 5, 4:

With trial-fire touch me his finger-end;
If he be chaste, the flame will back descend,
And put him to no pain: but if he start,
It is the flesh of a corrupted heart.

römischen erhebt, und sein England triumphieren heißt, da es einen zu zeigen habe, dem alle Bühnen Europas huldigen müssen, der nicht einem Zeitalter, sondern allen Zeiten angehöre. Ben Jonson wendet in diesen Versen auf Shakespeare den so wahren Satz an, daß der wahre Dichter ebenso sehr gebildet als geboren sei. „Süßer Schwan vom Avon", ruft er aus, „welcher Anblick wäre es Dich in unsern Gewässern noch erscheinen zu sehen, an den Ufern der Themse Dich jene Flüge machen zu sehen, die Elisa und unseren Jacob so entzückten."[1] Aber seit 1599 hatte Ben Jonson einen Krieg gegen Shakespeare geführt; und in demselben Jahre, in welchem Shakespeare gestorben war (1616), griff er den toten „Schwan vom Avon" in dem Prologe an, welchen er seinen in diesem Jahre herausgegebenen Werken vorausschickte. In diesem Prologe versichert er stolz, daß er die Bühne nie

1) Diese Verse Ben Jonsons stehen unter andern in der Ausgabe Shakespeares von Johnson und Steevens, Lond. 1785. 1, p. 223—225; die Hauptstellen sind:

I, therefore, will begin: Soul of the age,
The applause, delight, the wonder of our stage,
My Shakespeare, rise! I will not lodge thee by
Chaucer or Spenser, or bid Beaumont lie
A little further, to make thee a room:
Thou art a monument, without a tomb;
And art alive still, while thy book doth live,
And we have wits to read, and praise to give.
— — — — — —
Triumph, my Britain! thou hast one to show,
To whom all scenes of Europe homage owe.
He was not of an age, but for all time,
And all the Muses still were in their prime,
When, like in Apollo, he came forth to warm
Our ears, or like a Mercury to charm.
Nature herself was proud of his designs,
And joy'd to wear the dressing of his lines;
Which were so richly spun and woven so fit,
As, since, she will vouchsafe no other wit:
The merry Greek, tart Aristophanes,
Neat Terence, witty Plautus, now not please;
But antiquated and deserted lie,
As they were not of Nature's family.

verwöhnt, nie dem Ungeschmack des Tages gefröhnt habe und mit unzweifelhaften Anspielungen gegen Shakespeare rühmt er von sich:

Er ließ niemals ein Kind, in Windeln eben,
Zum Manne erwachsen und bis sechzig leben
Im selben Bart und Kleid; drei rost'ge Schwerter,
Und ein halb Dutzend ellenlange Wörter
Abthun Yorks und Lancasters ew'gen Jammer,
Noch Wunden heilen in der Anziehkammer.
Er ladet heut zu einem Stück euch ein,
Das er so schrieb: wie andre sollten sein.
Da ist kein Chor, Euch übers Meer zu raffen;
Kein niederknarrender Thron ergötzt die Laffen;
Kein sprüh'nder Schwärmer jagt in Furcht die Schönen,
Noch hört Ihr mit geschob'ner Kugeln Dröhnen
Den Donner äffen; keine Trommel rollt,
Und sagt Euch, daß Ihr Sturm erwarten sollt.
Wir bringen That und Wort, wie sie sich zeigen,
Und Charaktere, die dem Lustspiel eigen,
Wenn's unsere Zeit darstellen will in Bildern,
Und nicht Verbrechen, sondern Thorheit schildern
(Es sei denn, daß wir selbst sie dazu steigern,
Wenn wir erkanntem Fehl die Beßrung weigern).
Heut sollt ihr leicht erkannte Schwächen sehn,
Und sie durch Lachen harmlos eingestehn,
Wie sie's verdient. Klatscht Ihr doch sonst so willig
Meerwundern, seid denn heut für Menschen billig.[1]

In diesen Versen greift Ben Jonson, wie bereits Baudissin bemerkt, auf das bitterste die historischen Dramen Shakespeares, den Lear, Cymbeline, das Wintermärchen, den Sturm an; denn unter den zuletzt erwähnten Meerwundern ist Caliban gemeint. In demselben Jahre (1616) brachte Ben Jonson sein Lustspiel „der dumme Teufel" (the devil is an ass) auf die Bühne; in diesem Drama entwickelt Fritz Gimpel historische Kenntnisse, die er aus den Schauspielbüchern gelernt habe; und die Beschaffenheit der Stelle beweist,[2] daß der Dichter wieder einen Ausfall gegen Shakespeare

1) Ben Jonson und seine Schule, von Wolf Grafen Baudissin. Leipz. 1836. 1, p. 438 fg.

2) Baudissin 1, p. 204.

macht. Wir werden uns daher auch nicht in der Meinung täuschen, daß Ben Jonson in der Person des Puck in dem „dummen Teufel“ einen Ausfall auf den Puck des Sommernachtstraums beabsichtigt habe. In dem „dummen Teufel“ bittet Puck seinen Meister, den großen Teufel, ihn einen Monat von einer Sünde begleitet auf die Erde zu schicken; Satan verhöhnt ihn wegen seiner Künste:

Was, Tropf? Daß Du 'ne arme Kuh gelähmt?
In eine Sau gefahren, eh' sie ferkelt?
Den Klepper einer Marktfrau scheu gemacht
Zwischen hier und Tottenham? Das, denk' ich, sind
Die besten Deiner Künste, Puck; hast Du
Im Sinn, des Brauers Hefen schal zu machen?
Die Milch zu stören, daß die Butter ausbleibt,
Zum Trotz dem heißen Bratspieß und dem Strick
Der Bäu'rin? Ist's 'ne wackere alte Bettel
In Hogsden oder Kentishtown, die Du
Als Hexe willst gehenkt sehn, weil sie Dich
Beim Plumpsack nicht gelitten? Soll der Rahm
Im Dorf jetzt sauer werden auf den Sonntag,
Damit man sie verklagt, und die Geschwornen
Von Middlesex sie frisch weg kondemnieren,
Zur Haupterbauung aller Krämerfrau'n
In London, die sie längst verfolgt? Du Tropf,
Bleib, wo du bist, erkenne was Du kannst,
Und strebe höher nicht als Deine Sphäre.
Du bist ein allzudummer Teufel, Puck,
Um in die ird'schen Kreise Dich zu wagen,
Wo's unsern Namen gilt: dem ist nicht jeder
Gewachsen; unsere Höllenrepublik
Muß ihres Rufes halb wohl überlegen,
Wen sie in diese Lond'ner Gegend sendet.
Du wärst vielleicht zu brauchen als Agent
In Lancashire oder Northumberland,
Wenn man Dich erst zustutzte, Puck!

Wenn Satan den Puck wegen seiner nur kleinen Künste, des Brauers Hefen schal zu machen, die Milch zu stören, daß die Butter ausbleibt, derb verspottet, so sind das gerade die Künste und kleinen Neckereien, in deren Ausübung sich Puck im Sommernachtstraum gefällt, und Ben Jonson, wie wir seine beißende Natur kennen, mochte diese Worte mit einem Stiche auf Shakespeare schreiben. Der

neckende, aber doch gutmütige Puck des Sommernachtstraums ist nun bei Ben Jonson zum Teufel geworden, der im Dienste des großen Teufels, des Satan, wie der Puck des Sommernachtstraums im Dienste des Oberon, steht. Dieser kleine Teufel mischt sich in die Verhältnisse des Lebens, tritt in den Dienst eines Narren, des Fitz Gimpel, aber, wie ihm sein Meister vorwirft, er kann keine einzige That vollbringen, die seiner und seines Herrn würdig wäre; er verhilft sich in aller Eil zu Prügeln, man täuscht und bethört ihn mit falschem Bart und umgewandtem Mantel und die Menschen zeigen sich als bessere Teufel als er einer ist. Er wird ins Gefängnis geworfen und muß beschämt und vernichtet die Welt verlassen.

Man sieht, für die Gestalt des Puck, welche die Volkssage bot und welche Shakespeare so herrlich zu einer dramatischen Person machte, hatte Ben Jonson wenig Sinn; es fehlte ihm an jener reichen Phantasie, mit welcher Shakespeare alle Überlieferungen der Volksphantasie so sicher zu ergreifen und so bedeutsam zu gestalten vermochte. In Ben Jonsons kritischem und berechnendem Verstande blieb von dem Phantasiegebilde Puck nichts übrig als der „schamlose Kobold", der nur Teufelswerk weiß und vollbringen will; daher wurde Puck, der im Sommernachtstraum so lebendig und mannigfaltig in die Handlung eingreift, in Ben Jonsons Lustspiele eine überflüssige Person, die der Dichter nur einführte, um seine Satire gegen die Schwächen, Thorheiten und Laster der Menschen nur noch schärfer hervortreten zu lassen. Der Puck des Ben Jonson ist charakteristisch für Ben Jonsons Lustspiel überhaupt; er dichtete, um mit herber, schneidender Satire zu geißeln, während in Shakespeares Lustspielen ein liberaler, schonender und phantasiereicher Humor waltet.

Einen andern Beleg für diese Behauptung giebt die Art und Weise, in welcher Ben Jonson Feeen und Elfen in seinen Dramen, wie in dem „Alchymisten", gebrauchte. Der Alchymist ist eine kräftige Satire gegen den Aberglauben des Zeitalters, welcher durch Gauner und Schurken geprellt werden konnte. Der Alchymist in Person, ein gemeiner aber verschmitzter Betrüger, der mit einem noch verschmitzteren Burschen und mit einer gemeinen Dirne verbunden ist, spekulieren auf die Thorheit und Leichtgläubigkeit, die Habsucht und Liederlichkeit der Menschen und entreißen ihnen Geld, Gut und Ehre.

Wir erwähnen unserm Zwecke gemäß nur, daß auch Elfen in dem Drama auftreten und verweisen über das ganze Drama auf Ulrici, der über dasselbe höchst einsichtsvoll gesprochen hat.[1] Der Alchymist verspricht dem „Niedlich", einem jungen thörichten Schreiber, einen Geist „in der Gestalt einer kleinen Fliege, die ihm durch unzerstörlich Glück in vierzehn Tagen so viel gewinnt, daß er sich eine Baronie kaufen kann" (3, 2). Niedlich wünscht einen Familiaris, der beim Pferderennen ihm Becher gewinne. Die Betrüger machen ihm weis, daß die Elfenkönigin seine Tante sei (1, 1) und eine verächtliche Dirne (Dortchen Allgemein[2]) muß sich als Elfenkönigin verkleiden und diese Elfenkönigin gebietet ihm alle seine Barschaft, seinen Beutel, sein Taschentuch von sich zu werfen und wenn er etwas zurückbehält und vorgiebt nichts mehr zu besitzen, so kneipen ihn die Elfen (3, 2); als ihm die Elfenkönigin zum zweiten Male erscheint, giebt sie dem armen Betrogenen den Fliegengeist in einem Seckel mit den Worten (5, 2):

„Viel Geld gewinnst Du, doch nie gönn' ihm Ruh;
Viel schenke weg, viel borge, viel verthu!"

Auch in den „lustigen Weibern von Windsor" erscheinen Menschen als Elfen verkleidet; auch hier werden Täuschungen ausgeführt; aber der Unterschied zwischen Shakespeare und Ben Jonson ist wesentlich. Der herabgekommene, frivole, auf seinen Verstand und Witz so eitle Falstaff mit seinen niedrigen Gelüsten wird durch die Elfen gezwickt, verhöhnt und gestraft und erleidet für sein sündliches Verlangen eine gerechte Niederlage; während bei Ben Jonson die gutmütige Leichtgläubigkeit schmählich betrogen und geplündert wird.

Dennoch hat sich Ben Jonson der Art, wie Shakespeare die Elfen dichterisch behandelte, nicht ganz entziehen können. Von Peck wird ihm eine Ballade „The Pranks of Puck" zugeschrieben, welche von Halliwell, The Fairy Mythology p. 165, mitgeteilt und von

1) Shakespeares dramatische Kunst. Leipzig 1847, p. 271.

2) Doll Common; sie erinnert an Doll Tear-sheet in Shakespeares Heinrich IV.

J. H. Bothe (Volkslieder, Berlin 1795, p. 193) übersetzt worden ist. Sie lautet:

Von Oberon im Feeenland,
Dem König aller Geister dort,
Bin ich, Hans Robert, hergesandt
An diesen nächtlich frohen Ort.
Was Klang und Sang
Hier rings erklang,
Wohin ich wandle leicht und froh,
Ich gucke drein
Und will mich freun
Und mitzujuchein: ho ho ho!

Geschwinder als der Blitz entflieht,
Durchflieg ich aller Himmel Raum;
Zu schau'n, was unterm Mond geschieht,
Brauch ich ein Augenblickchen kaum.
Kein Poltergeist,
Kein Hexchen reis't
Dann ruhig fort, wie oder wo;
Denn ohne Müh'
Erhasch' ich sie
Und jage sie mit ho ho ho!

Erschau' ich einen Wandersmann,
Der heimwankt, voll von Wein und Bier,
So nehm ich flugs ein Stimmchen an
Und lisple freundlich: „Komm mit mir!"
Durch Busch und Sumpf,
Durch Spitz und Stumpf
Geht's dann, und will ich's mal nicht so,
So zupf' ich ihn,
Und will er fliehn,
Laut lach' ich auf mit ho ho ho!

Bald bin ich Weib, bald wieder Mann,
Bald Stier, bald Kater oder Hund;
Bald trab ich als ein Gaul heran
Und tripp und trapp' im Kreise rund.
Doch hebt das Bein
Ein Wichtelein
Und will mich reiten: „Nein, nicht so!"

Heißt's dann, und gleich
Durch Sumpf und Teich
Und Hecken geht es, ho ho ho!

Wenn junges Volk sich lustig macht
Bei Molken und manch leckerm Schmaus:
Dann ungesehn, weil alles lacht,
Leer ich die vollen Flaschen aus,
Und schnarch' und lach'
Ins Festgelag
Und blas' in dulci jubilo
Die Lichter aus
Und schlüpf hinaus
Nach manchem Schmatz mit ho ho ho!

Bisweilen mach ich's wieder gut
Und kremple Wolle: denn ich mag's;
Um Mitternacht, wenn alles ruht,
Trill ich den Mädchen ihren Flachs.
Ihr Korn auch mahl'
Ich manches Mal,
Und kämm' ihr Werg. Wenn aber wo
Ein Mädchen paßt
Und nach mir faßt,
Fort schlüpf ich, lachend ho ho ho!

Wenn Haus und Herd voll Schmutzes liegt,
Kneip ich die Mägde braun und blau;
Herunter Pfühl und Decke fliegt
Und nackend liegen sie zur Schau;
Im halben Schlaf
Zauf' ich sie brav,
Und auf den kalten Flur, ho, ho!
Werf ich sie hin,
Und schrein sie, bin
Ich fort und lache ho ho ho!

Wenn einer Dirne was gebricht,
So borgen wir, was sie begehrt;
Und Zinsen nimmt ein Elfe nicht,
Denn alles rings ist ihm beschert;
Doch wenn die Frist
Vorüber ist,
Dann such ich sie auf Pfühl und Stroh,

Und jede Nacht
Wird halb verwacht
Bei Kniff und Traum und ho ho ho!

Wenn faule Dirnen gar nichts thun,
Als nur ersinnen Tück' und Lug,
Und unter sich auch nimmer ruhn
Von Klatscherein und bösem Trug,
Erzähl ich frei
Die Klatscherei
Den Leuten, die sie schänden so:
Und dann zurück
Im Augenblick
Schimpf ich sie aus mit ho ho ho!

Stellt einer Fall' und Eisen aus
In Löchern, wo Geschmeiß sich birgt,
Das ihm in Hürde, Stall und Haus
Die Enten, Gänf' und Lämmer würgt:
Mach ich mich klein
Und schlüpf hinein
Als solch ein Tier; läuft einer froh
Alsdann heran,
So schnell er kann,
Fort spring ich, lachend ho ho ho!

Zum Tanz am Bach auf Wiesengrün
Der Zug bei Nacht jucheiend zieht,
Und singt der Elfenkönigin
Und Oberon ein mondlich Lied.
Beim Lerchenton
Ziehn wir davon,
Und wo der Zug vorüber floh,
Fehlt manches Kind,
Und morgens find't
Die Amm' ein Elfchen, ho ho ho!

Von Zaubrer Merlins Zeiten an
Streif ich bei Nacht so, weit und breit,
Und Gutfreund heißt mich jedermann
Ob meiner Schwänk' und Lustigkeit;
Spuk, Unhold, Geist,
Was nächtlich reist,
Kennt mich; von Robert Immerfroh

Lügt manch alt Weib
Dir voll den Leib.
Nun Gott befohlen, ho ho ho!

Für den Verfasser dieser Ballade ist auch Halliwell p. XVII geneigt den Ben Jonson zu halten: die Eigenschaften und Thaten, welche Puck angehören, stimmen mit dem Charakter überein, welchen der Diener Oberons im Sommernachtstraum hat. Die Wahrscheinlichkeit, daß Ben Jonson die Ballade gedichtet hat, wird durch den weiteren Gang, den seine dichterische Thätigkeit nahm, noch vergrößert. Sein letztes Drama „The Sad Shepherd" erinnert in der Sprache und im bildlichen Ausdruck an den Sommernachtstraum. Die lyrischen Schönheiten Shakespeares hatten auch den satirischen Lustspieldichter ergriffen. Sie beherrschten ihn auch in „The Masque of the Metamorphosed Gipsies" und führten ihn zu dem Streben in reichhaltiger Lyrik in die Nähe des Sturms und des Sommernachtstraums zu kommen. Dieses Streben ist auch sichtbar in der Maske „Oberon, the Fairy Prince, welche zu Ehren des Prinzen Heinrich gedichtet und am 1. Januar 1610 aufgeführt worden ist. Dem Könige Jacob I. werden in derselben devote Huldigungen dargebracht. In dieser Maske treten Satyrn, Silenus, Waldgötter auf, Oberon wird verherrlicht; die Elfen singen und tanzen nach dem Vorbilde des Sommernachtstraums[1] und werden zuletzt von ihrem nächtlichen mondbeschienenen Feste von dem Phosphorus hinweggescheucht, welcher sich einige Ausdrücke aus dem Sommernachtstraum angeeignet zu haben scheint.[2]

---

1) The Works of Ben Jonson, by W. Gifford, London 1869, p. 584:
Stand forth, bright Faies and Elves, and tune your lays
Unto his name; then let your nimble feet
Tread subtile circles.

2) p. 584:
To rest, to rest! the herald of the day,
Bright Phosphorus, command you hence; obey.
The moon is pale, and spent; and winged night
Makes headlong haste to fly the morning's sight:
Who now is rising from her blushing wars,
And with her rosy hands puts back the stars,
Of which myself the last, her harbinger,

In die Mythologie der Elfen versetzen uns auch zwei Dichtungen Michael Draytons, Nymphidia [1] und A Fairy Wedding. Die erstere Dichtung ist 1627 erschienen. Drayton faßt seinen Gegenstand im Sinne der Ritterpoesie auf und nimmt den Anlauf, als wolle er ein Heldengedicht schreiben: er bittet den Zeus um Segnung seines Vorhabens und wie Homer die Muse, so ruft Drayton die Fee Nymphidia um Hilfe bei seinem dichterischen Werke an. Er schildert mit großer Ausführlichkeit den ritterlichen Zweikampf zwischen Oberon und Pigwiggen; und dieser Zweikampf sowie die breiten Beschreibungen der Waffen versetzen uns in die Welt der mittelalterlichen Ritterdichtungen. Offenbar aber behandelt der Dichter seinen Gegenstand mit einer ariostischen Ironie: in seinem Wahnsinne [2] und in seiner Wut übertrifft Oberon alle frühern Helden von ähnlicher Beschaffenheit, wie den Roland, Herkules, Ajax; der Dichter läßt den Elfenkönig ausdrücklich im Lichte eines Don Quixote erscheinen und sucht unter anderm den komischen Eindruck, den er beabsichtigt, dadurch zu erreichen, daß er Vergleiche von erhabenen Gegenständen entlehnt und auf diese winzigen Personen anwendet. Oberon, erzählt Drayton, hat Grund zur Eifersucht. Seine Gemahlin, die Königin Mab, gewährt dem Elfenritter Pigwiggen eine Zusammenkunft. Als Oberon

---

But stay to warn you, that you not defer
Your parting longer.

Man vergleiche Sommernachtstraum 3, 2, wo Puck zu Oberon sagt:

My fairy lord, this must be done with haste;
For night's swift dragons cut the cloud full fast
And yonder shines Aurora's harbinger.

Oberon, auf Tithonus anspielend, sagt:

I with the Morning's love have oft made sport.

1) Die Nymphidia ist in dem Versmaße des Originals von H. v. Friesen übersetzt worden; die Übersetzung steht im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft Bd. 9, Weimar 1874, p. 106—126.

2) Von Oberon heißt es p. 201, er war „so wahnsinnig wie ein Hase." Wahrscheinlich ist der Vergleich gebraucht, weil der Hase als das Sinnbild der Schwermut galt, wodurch die Stelle in Shakespeares Heinrich IV. 1, 1, 2 sich erklärt, wo der Prinz Heinrich zu den Vergleichen, in denen Falstaff seine Melancholie ausdrückt, hinzufügt: What sayst thou to a hare, or the melancholy of moorditch?

seine Gemahlin vermißt, eilt er davon; in seinem Wahnsinne hält er eine Wespe für Pigwiggen und droht ihr den Tod; greift er ein Johanniswürmchen an, das er für einen Teufel hält; gerät er in einen Bienenstock und wird mit Wachs beschmutzt; trifft er eine Ameise, reitet auf ihr und fällt herunter in den Staub; besteigt er einen Maulwurfshügel, fällt von ihm in einen Bach und gelangt in einem Eichelnäpfchen wie in einer Fähre ans Ufer. Hier trifft er seinen Diener Puck und fordert ihn auf den gemeinen Dieb Pigwiggen lebendig oder tot herbeizubringen. Puck verpflichtet sich dazu unter allen Umständen. Aber Nymphidia hat den Befehl Oberons gehört und eilt ihre Herrin, die Königin Mab, welche in Pigwiggens Armen ruht, von der drohenden Gefahr in Kenntnis zu setzen. Mab entflieht in die Höhlung einer Haselnuß. Nymphidia übernimmt die Wache. Um ihre Gebieterin vor den Nachforschungen Pucks zu schützen, verbreitet sie über den Aufenthaltsort der Königin einen Zauber, in welchen Puck verstrickt und verhindert wird seinen Entdeckungsplan auszuführen. Unterdes ist Pigwiggen mit Oberon zusammengetroffen. Pigwiggen will die Ehre der Mab verteidigen. Es kommt zu einem heftigen Zweikampfe, bei welchem die Sekundanten nicht fehlen, in welchem beide unbesiegt bleiben; das Gerücht davon verbreitet sich schnell durch das Elfenland, die Königin voller Reue, die erste Ursache zu diesem Zwiste gegeben zu haben, eilt zu Proserpina und bittet sie um alter Liebe und Freundschaft willen der Sache ein Ende zu machen. Proserpina nimmt Nebel, die von dem Styx aufsteigen, und Wasser aus dem Quell der Lethe; an der Stelle, wo Oberon und Pigwiggen sich befinden, verbreitet sie den Nebel, wodurch die erzürnten Kämpfer einander verlieren; sie trinken dann das Wasser der Lethe, Oberon vergißt seine wahnsinnige Eifersucht, Pigwiggen seine Zusammenkunft mit Mab und nehmen alles für einen Traum.

Wenn man in dieser Dichtung die Beschreibung des ritterlichen Kampfes, der Zurüstungen zu demselben und die ganze Gestalt der Dichtung vorzugsweise berücksichtigt, so scheint es fast nicht, als ob der Sommernachtstraum und Shakespeare einen Einfluß auf dieselbe ausgeübt hätten. Nichtsdestoweniger ist dieser Einfluß namentlich in Einzelheiten sehr beträchtlich. Ich will kein besonderes Gewicht auf

den Umstand legen, daß auch im Sommernachtstraum Oberon Grund zur Eifersucht hat, und daß Titania, freilich auf Oberons Veranlassung, den Zettel liebt wie Mab den Pigwiggen; aber der Dichter der Nymphidia ist von Shakespeare doch abhängig in den Gestalten verschiedener Charaktere und in der Farbe mancher Schilderungen. Das beweist zuerst der Charakter und Aufzug der Königin Mab. „Sie drückt des Nachts die jungen Leute, welche auf dem Rücken liegen (in früherer Zeit hieß das der Mar) und plagt sie über die Maßen." [1] Sie fährt in einem Wagen, den der Dichter ausführlich schildert: „Vier flinke Mücken waren die Pferde, ihr Geschirr von Fadensommer, die Fliege Cranion [2] der Wagenlenker, auf dem Kutschbock sitzend. Ihr Wagen war aus einer Schneckenschale, welche in Rücksicht auf die Farbe sich auszeichnete; er stand der schönen Königin gut, so lebhaft war die Malerei. Die sanfte Wolle der Biene war der Sitz, die Decke (stattlich anzuschauen) der Fittich eines bunten Schmetterlings; ich glaube, es war ein einfacher Schmuck. Die Räder waren aus Heimchenbeinen zusammengesetzt und sehr niedlich für diesen Zweck gemacht; daß sie nicht auf den Steinen rasseln sollten, überzog man sie mit Distelwolle." Niemand wird in dieser Beschreibung die Abhängigkeit Draytons von Shakespeare verkennen. In Romeo und Julie giebt der witzige Mercutio eine phantastisch reizende Schilderung der Königin Mab, der Bringerin der Träume, eine Schilderung, welche Marlow in Tiecks Dichterleben weit über seine und seines

---

1) Halliwell p. 197:

And Mab, his merry queen, by night
Bestrides young folks that lie upright,
(In elder times the mare that hight)
Which plagues them out of measure.

Ähnlich Shakespeare, Romeo und Julie 1, 4:

This is the hag, when maids lie on their backs,
that presses them etc.

2) Halliwell 199: Fly Cranion, her charioteer. Die Fliegen gehören zur Elfenmythologie, wie die „Fliegengeister" in Ben Jonsons Alchymisten beweisen. Die Fliege Cranion wird in Ben Jonsons „The witches Song" erwähnt (Percy, Reliques of ancient english Poetry, Lond. 1845 p. 245): and made of his skin a purset, to keepe Sir Cranion in.

Freundes Dichtungen setzt; Mercutio bezeichnet die Königin Mab ausdrücklich als Bringerin der Träume, er nennt sie die Entbinderin in der Elfenwelt,[1] und identificiert sie mit den Träumen, „den Kindern eines müßigen Hirns, die von nichts als eitler Phantasie erzeugt sind." Wenn Mercutio die Mab schildert, wie sie je nach der Phantasie und den Leidenschaften der Schlafenden die Träume erzeugt, so stimmt mit dieser phantastischen Thätigkeit ihr phantastischer Aufzug vollkommen. Und die ganze Schilderung dieser Traumwelt hat wieder ihre passende Stelle in dem ersten Akte jenes Dramas, welches die Liebe zuerst in ihrer phantastisch-träumerischen Gestalt darstellt. Denn ist nicht Romeos vermeintliche Liebe zu Rosalinden mit ihren Spitzfindigkeiten und Selbstquälereien der Traum eines müßigen, in seiner Tiefe noch nicht ergriffenen Gemütes? Dagegen hat Drayton seine Schilderung des Gespannes der Mab mehr aus Neigung zur beschreibend poetischen Darstellung gegeben, wenn auch in ihr ein leiser ironischer Ton gehört werden kann. — Wie Titania im Sommernachtstraum die Freundin der Musik ist (vgl. Akt 2, Sc. 3), so auch

1) Romeo and Juliet 1, 4: She is the fairies' midwife; „der Feeenwelt Entbinderin." Warburton nahm Anstoß an dieser Stelle und vermutete, Shakespeare habe geschrieben: She is the fancy's midwife. Aber Steevens schützt die gewöhnliche Lesart und erklärt the fairies' midwife richtig: „Mab ist die Person unter den Elfen, deren Geschäft ist die Phantasie der Schlafenden von ihren Träumen zu entbinden, „„diesen Kindern eines müßigen Hirnes."" Vgl. The Plays of W. Shakespeare, Lond. 1785, 10, p. 39. Was die Beschreibung der Mab durch Mercutio betrifft, so fährt nach derselben die Elfenkönigin in einer hohlen Haselnuß, die vom Tischler Eichhorn oder Meister Wurm zurecht gemacht ist (Her chariot is an empty hasel-nut, made by the joiner squirrel or old grub). Die Nüsse im Magazin des Eichhörnchens werden auch im Sommernachtstraum erwähnt (4, 1). Bei Drayton versteckt sich die Königin Mab auf ihrer Flucht in der Höhlung einer Haselnuß, welche auf einer Haselwurzel lag und dort hingestreut war von einem Eichhörnchen, welches den Kern herausgenommen hatte (At length one chanc'd to find a nut, In th' end of which a hole was cut, Which lay upon a hazel root, There scatter'd by a squirrel, Which out the kernel gotten had (Halliwell p. 206). Die Speichen der Räder an Mabs Wagen sind nach Mercutios Schilderung aus Spinnenbeinen gemacht (Her waggon-spokes made of long spinners' legs; Romeo 1, 4). Bei Drayton sind aus Spinnenbeinen die Mauern des Elfenpalastes (The walls of spiders' legs are made, Halliwell p. 196).

Mab in der Nymphidia des Drayton: ihr Minstrel ist hier eine Hummel (Hall. p. 205), welcher im Sommernachtstraum die Elfen für Zettel den Honigsack rauben sollen (the honey bags steal from the humble-bees 3, 1). Auch der Schmetterlingsflügel, aus welchem die Wagendecke der Mab gemacht ist, kommt im Sommernachtstraum vor, indem nach dem Befehl der Titania die Mondstrahlen von den schlafenden Augen des Zettel mit ihm hinweggefächelt werden sollen (And pluck the wings from painted butterflies, To fan the moon-beams from his sleeping eyes 3, 1).

Auch die Gestalt seines Puck hat Drayton unter dem Einflusse des Sommernachtstraums gebildet, wie namentlich einzelne Stellen ganz unzweifelhaft machen. Puck ist in der Nymphidia der Vasall des Oberon. Drayton schildert ihn als einen träumenden Tölpel (a dreaming dolt), was ganz genau dem lob of spirits entspricht, wie Puck im Sommernachtstraum (2, 1) heißt; Puck besitzt auch bei Drayton die Verwandlungsfähigkeit, in welcher ihn der Volksglaube und Shakespeare kannten: er wandelt umher wie ein zottiges Füllen, ermutigt aus dem Busche hervor um uns zu täuschen, er leitet den Wanderer irre, führt ihn in langen Winternächten von dem Wege ab und lacht, wenn derselbe in Schmutz und Lehm stecken bleibt.[1] Gerade so erscheint er im Sommernachtstraum. Puck heißt auch bei Drayton Hobgoblin. Als er den Oberon in jenem oben beschriebenen Zustande erblickt, ruft er ihm das in der Volksdichtung wie im Sommernachtstraum vorkommende Ho! Ho! entgegen, was freilich dem Vasallen dem Lehnsherren gegenüber wenig zu ziemen scheint. Wie Puck im Sommernachtstraum alle Befehle des Oberon ausführt, so ist er in der Nymphidia entschlossen den Pigwiggen lebend oder tot vor

---

1) This Puck seems but a dreaming dolt,
Still walking like a ragged colt,
And oft out of a bush doth bold
Of purpose to deceive us;
And leading us, makes us to stray
Long winter-nights out of the way,
And when we stick in mire and clay,
He doth with laughter leave us.

Halliwell p. 204.

Oberon zu bringen; er verspricht seine Dienste und will durch Dick und Dünn, durch Dorn und Strauch, durch Wasser und Feuer gehen.[1] Während aber im Sommernachtstraum Puck der thätige und wirksame Geist ist und unter Oberons Oberhoheit den Zauber hervorbringt und löst, übernimmt bei Drayton Nymphidia diese Rolle. Sie erscheint als Zauberin. Der Zauber der Nymphidia trägt nicht den einfachen harmlosen und neckenden Charakter wie im Sommernachtstraum, wo er hauptsächlich durch die Blume (love-in-idleness)

1) Das erwähnte Ho! Ho! bei Drayton (Hoh, hoh! quoth Hob, „God save thy grace) ist der Endvers von jeder Strophe in dem Ben Jonson zugeschriebenen Gedichte „The Pranks of Puck" bei Percy, Reliques p. 246, wovon wir oben eine Übersetzung Bothes mitgeteilt haben, und kommt in dem Volksbuche „Life of Robin Goodfellow" bei Halliwell, Illustrations of the Fairy Mythology of a Midsummer-Night's Dream, Lond. 1845 p. 133 etc. vor. Im Sommernachtstraum gebraucht denselben Ausdruck Puck (3, 2) in der Person des Lysander, um den Demetrius zu verhöhnen. Der Ausruf findet sich auch in manchen andern Dichtungen vor; man vergleiche darüber eine Anmerkung Ritsons zu der Stelle des Sommernachtstraums in Reed's Shakespeare Lond. 1813, 4, p. 437. — Das Versprechen, welches Puck bei Drayton dem Oberon giebt, durch Dick und Dünn ꝛc. zu gehen, ist in Worten gegeben, welche sehr auffallend an eine Stelle im Sommernachtstraum erinnern. Die Worte Pucks bei Drayton sind (Halliwell p. 205):

Thorough brake, thorough brier,
Thorough muck, thorough mier,
Thorough water, thorough fier.

Und die Worte des Elfen im Sommernachtstraum (2, 1) lauten:

Over hill, over dale,
Thorough bush, thorough brier;
Over park, over pale,
Thorough flood, thorough fire,
I do wander every where etc.

Man findet indessen, wie Malone zum Sommernachtstraum 3, 1 bemerkt, ähnliche Verse auch schon in Spenser's Fairy Queen VI, 8: Through hills, through dales, through bushes and through briers etc.

Ich erwähne gleich hier eine andere Entlehnung Draytons: Nymphidia fliegt durch die Luft so schnell wie der Pfeil vom Bogen (And through the air away doth go Swift as an arrow from the bow. Halliwell p. 205). Ebenso Puck im Sommernachtstraum 3, 2:

I go, I go; look how I go!
Swifter than arrow from the Tartar's bow.

hervorgebracht wird. Drayton schildert den von Nymphidia ausgeführten Zauber mit großer Ausführlichkeit und scheint sich in der ausgedehnten Schilderung eben so zu gefallen wie in der Beschreibung von Waffen und Kämpfen; er malt den Zauber ins Dunkle und Schreckliche, während Shakespeare heitere Gemälde entwirft; aber auch bei der Schilderung des schreckenerregenden Zaubers hat Drayton, wie es scheint, den Einwirkungen Shakespeares nicht entfliehen können. Die Anstalten, welche Nymphidia zu ihrem Zauber trifft, wie der Zauberspruch erinnern lebhaft an Ähnliches in Shakespeares Macbeth und Romeo und Julie.[1] Zuletzt ist es noch sehr bemerkenswert, daß

1) Nymphidia streut Nachtschatten aus, um dem Puck zu schaden, und andere Kräuter; sie sprengt den Saft der Raute, die unter dem Eibenbaume wächst, mit 9 Tropfen mitternächtlichen Taues, der von dem Monde destilliert ist (Then sprinkles she the juice of rue, that groweth underneath the yew, with nine drops of the midnight dew from lunary distilling; Halliwell p. 208). Die Hexen in Macbeth werfen in ihren Kessel, um den Zauber zu kochen, „Eibenreis, vom Stamm gerissen in des Mondes Finsternissen" Macbeth 4, 1. Die Zahl neun ist beim Zauber gebräuchlich, vgl. Macbeth 1, 3; „Sieben Nächte, neunmal neun, Siech und elend schrumpf' er ein." Nymphidia ruft Proserpina als Helferin an, wie in Macbeth Hecate die Gebieterin der Hexen ist. In der Zauberformel schwört Nymphidia bei dem Gequak des Frosches, bei dem Geheul des Hundes, bei dem Geschrei des Ebers, das sich gegen den Sturm erhebt (By the croaking of the frog, by the howling of the dog, by the crying of the hog against the storm arising; Halliwell p. 208). Bei der Bereitung des Hexenzaubers in Macbeth wird Froschzehe (toe of frog) und Hundezunge (tongue of dog) gebraucht, Macbeth 4, 1. Nymphidia schwört ferner bei dem schrecklichen Gestöhn des Alrauns, bei dem traurigen Gewinsel des Lubrican, bei dem Geräusch der Totenknochen, die in Beinhäusern rasseln, bei dem Zischen der Schlange, bei dem Rascheln des Feuerdrachen (By the mandrake's dreadful groans, by the lubrican's sad moans, by the noise of dead men's bones in charnel-houses rattling; by the hissing of the snake, the rustling of the fire-drake). Die genannten Gegenstände sind sämtlich gewählt, um Furcht und Schrecken zu erregen; in Romeo und Julie finden sich ähnliche Stellen. Um das Schreckliche des Aufenthalts im Grabgewölbe zu bezeichnen, erwähnt Julie (4, 3) „das Gekreisch wie von Alraunen, die man aufwühlt, das Sterbliche, die's hören, sinnlos macht." Unter Alraun (mandrake) verstand man eine menschengestaltähnliche Wurzel, der man ein animalisches Leben zuschrieb, und welche, wenn sie aus dem Boden gezogen wurde, einen Ton dumpfen Gestöhns von sich gäbe, der Tod oder Wahnsinn bringe. Vgl. Nares, a Glossary or collection of words etc. Stralsund 1825 p. 483.

Drayton seiner Dichtung einen ähnlichen Ausgang giebt, wie einzelne Begebenheiten im Sommernachtstraum haben. Der Streit zwischen Oberon und Pigwiggen wird, wie wir angeführt haben, durch den

---

Bei Shakespeare werden die Alraunen noch erwähnt 2 Henr. IV. 1, 2. 3, 2. 2 Henr. VI. 3, 2. Stellen aus andern Dichtern führt Nares an. — Der von Drayton erwähnte lubrican ist nach Nares p. 470 wahrscheinlich ein Geist, dessen Gestöhn man für tod- oder unheilbringend hielt. Vielleicht sind diese lubricans dieselben Geister, welche Julie 4, 3 erwähnt, („wo, wie man sagt, in mitternächt'ger Stunde Geister hausen"). Die übrigen Worte in der oben angeführten Zauberformel der Nymphidia („bei dem Geräusch der Totenknochen" ꝛc.) erinnern an Juliens Ausruf (4, 2):

„Heiß mich da gehn, wo Räuber streifen, Schlangen lauern,
Und kette mich an wilde Bären fest;
Bring in der Nacht mich in ein Totenhaus
Voll rasselnder Gerippe, Moderknochen,
Und gelber Schädel mit entzahnten Kiefern."

Nymphidia fährt in ihrer Beschwörung fort:

„Bei des Wirbelwindes hohlem Tone, bei des Donners schrecklichem Getöse, dem Angstgeschrei der Geister unter der Erde, fordere ich dich auf uns nicht in Furcht zu setzen; bei der Nachteule trübem Gesange, bei des schwarzen Nachtrabens Kehle, beauftrage ich dich, Hob, ꝛc. (By the whirlwind's hollow sound, by the thunder's dreadful stound, Yells of spirits under ground, I charge thee not to fear us; By the scritchowl's dismal note, By the black night-raven's throat, I charge thee, Hob etc. Halliwell p. 209). Nymphidia fährt in dieser Strophe fort das Schrecken und Trauer Erregende zusammenzustellen. Den beiden ersten Versen ist der Eingang des Macbeth ähnlich, wo die erste Hexe sagt:

Wann sprechen wir drei uns wieder den Gruß,
In Donner, Blitz, im Regenguß?

Die Nachteule kommt in den Versen Pucks im Sommernachtstraum (5, 2) vor (whilst the scritch-owl, scritching loud, Puts the wretch, that lies in woe, In remembrance of a shroud). — Das Geschrei des Nachtrabens, welches in Nymphidias Beschwörungsworten tönt, galt für Unglück verkündend. Vgl. Macbeth 1, 5: „Selbst der Rabe ist heiser, der Duncans schicksalvollen Eingang krächzt unter mein Dach." Vgl. Much ado about nothing 2, 3: I had as lief have heard the night-raven. — Man bemerkt leicht, daß die von Nymphidia angewandten Zaubermittel dieselben sind, deren sich bei Shakespeare die Hexen bedienen; ebenso kommen in dem Hexengesange des Ben Jonson (Percy, Reliques p. 245) raven, mandrake, charnel houses, scritch-owl, juice, that from the larch-tree comes u. a. vor.

Nebel der Proserpina aufgehoben, den sie vom Styx holt, in welchem (Nebel) die Ritter einander verlieren; diese trinken dann aus dem Becher der Lethe, deren Wasser Proserpina reicht; Oberon vergißt darauf den Wahnsinn seiner Eifersucht, freut sich seiner Königin und fragt, wie sie in seine Nähe gekommen. Pigwiggen seinerseits erinnert sich nach dem Tranke der Lethe ebensowenig seiner Zusammenkunft mit der Königin Mab. Man sieht hier deutlich die Spuren Shakespeares, denen Drayton mit geringerem Glück folgte. Auch im Sommernachtstraum (3, 2) werden die einander verfolgenden Demetrius und Lysander von dem Kampfe durch einen Nebel abgehalten, mit welchem Puck auf Oberons Geheiß das gestirnte Firmament bedeckt und der so schwarz als der Acheron ist. Auch Lysander kann, wie Oberon von der Mab bei Drayton, nicht sagen, wie er an den Ort, an welchem er sich befindet, gekommen ist (4, 1); auch im Sommernachtstraum vergessen die Personen, als ob sie den Trank der Lethe getrunken hätten; sie sollen sich nach Oberons Willen der Begebenheiten der Nacht nur wie der Beängstigungen eines Traums erinnern (4, 1); und so geschieht es: dem Demetrius dünkt alles, was er erlebt hat, klein und unerkennbar, gleich fernen Bergen, die zu Wolken werden, Hermia sieht alles mit geteiltem Auge und doppelt (4, 1) und Puck will, daß man alles für einen Traum nehme (5, 1).

Im übrigen findet man auch denselben Elfenapparat in der Nymphidia wie im Sommernachtstraum. Die Elfen heißen bei Drayton „Schatten", wie im Sommernachtstraum; die Eichelnäpfe werden in beiden Dichtungen erwähnt;[1] das Johanniswürmchen, der Stern der Sommernacht, spielt in beiden Dichtungen eine Rolle. Es ist eine reizende Anschauung Shakespeares, daß Titania (3, 1) ihren Elfen gebietet die wachsbeladenen Schenkel der Biene als Fackeln an den Augen des Glühwurms anzuzünden. Zu dieser Stelle bemerkt Johnson, daß das Licht des Glühwurms nicht in den Augen, sondern in dem Schwanze desselben sei. Johnson hat recht als Gelehrter; Shakespeare hat aber recht als Dichter. Der ästhetisch-dich-

1) Shadows, Halliwell p. 197. Im Sommernachtstraum heißt Oberon king of shadows. — Acorn-cup, Halliwell 201 und Sommernachtstraum 2, 1: Creep into acorn-cups.

terische Sinn mußte Shakespeare bestimmen das Licht des Glühwurms aus dem Schwanze in das Auge zu verlegen. Drayton bleibt der Wahrheit der Naturgeschichte getreu; er erzählt, daß Oberon in seiner Wut gegen Pigwiggen auf einen Glühwurm traf, den er für einen Teufel hielt, da sein Hinterteil glänzend war, welchen er wütend angreift, weil er Feuer in seinem Schwanze führt.[1] Was überhaupt nun Shakespeares Elfendichtung von Draytons Nymphidia unterscheidet, ist der Umstand, daß Shakespeare dem Volksmythus durchaus treu bleibt und dadurch einen unnennbaren Reiz um seine Elfengestalten verbreitet. Auch Drayton giebt im Eingange seiner Dichtung eine Schilderung der Elfen, wie sie in dem Volksglauben leben. „Aus dem Palaste des Oberon", sagt er, „gehen die Schatten aus, die als müßige Gestalten kleiner hüpfender Elfen und Affen erscheinen, um auf der Erde ihre mutwilligen Scherze zu machen, wie die Hoffnung auf Kurzweil sie antreibt; welche von den Mädchen (wie diese glauben) an dem Herde gesehen werden, wenn das Feuer fast verbrannt ist, wie sie dort zu zweien oder dreien rundumtanzen, wie sie gerade ihre Neigung treibt. Diese bringen unsere Dirnen zur Reue über ihre Unsauberkeit, indem sie dieselben schwarz und blau kneipen; sie legen einen Penny in ihren Schuh, wenn das Haus sauber gefegt ist; sie machen auf ihren Zügen den Ringel, den man auf Wiesen und Morästen findet, die von ihnen der Elfengrund genannt werden, und von denen sie die Hüter sind." Wir sahen jedoch, daß Drayton die Elfengestalten mit dem Rittertum in enge Verbindung bringt und sie mit einer ariostischen Laune behandelt.

Auch die Dichtung A Fairy Wedding, welche dem Verfasser der Nymphidia angehört und von Halliwell mitgeteilt ist (aus „The

1) Die Worte Draytons sind (Halliwell p. 202):

He next upon a glow-worm light
(You must suppose, it now was night),
Which, for her hinder part was bright,
He took to be a devil;
He furiously doth her assail
For carrying fire in her tail.

Über die Stelle im Sommernachtstraum vgl. unter andern Mason in Reeds Shakespeare 4, p. 403.

Muses Elizium, lately discovered by a new way over the Parnassus etc. by Michael Drayton, Esquire, Lond. 1630) handelt von den Elfen. Sie besteht aus einem Gespräch zwischen Mertilla, Claja und Cloris, welche die Geschenke beschreiben, die die Nymphe Tita zu ihrer Vermählung mit einem Elfen erhalten soll. Dieser Elf gehört zu den edelsten seines Geschlechts und ist der ruhmvolle Herr der Heimchen.[1] Mertilla hat ein Juwel für Titas Ohr; es ist ein Tautropfen und darin ein Zwillingspaar von Cupidos, welche mit ihren Flügeln aufstrebend die Blase durchbrechen, aus welcher ein so süßer Saft tropfen soll, daß er jeden Gegenstand, der ihn schmeckt, zur Liebe bewegt. Clajas Geschenk besteht in einer Schale, deren Glanz die Venus selbst bewegen soll ihren Liebestrank hinein zu thun.[2] Die Verwandtschaft dieser Anschauungen mit denen des Sommernachtstraums ist ganz offenbar. Auch hier stehen die Elfen und Cupido in einer wechselseitigen Beziehung; und der bezaubernde Saft des Tautropfens wie der Liebestrank der Venus bei Drayton entsprechen genau dem bezaubernden Safte der von Cupidos Pfeil getroffenen Pflanze „Liebe im Müßiggang" im Sommernachtstraum. Auch das Juwel des Tautropfens erinnert an zwei anmutige Stellen

---

1) Chief of the Crickets of much fame (Halliwell p. 219). Die Heimchen gehören zur Elfenmythologie. Vgl. Romeo und Julie 1, 4: Her whip of cricket's bone; Draytons Nymphidia (Halliwell p. 200): The wheels composed of cricket's bone. In the Mayd's Metamorphosis, Halliwell p. 179, sagt ein Elf: My name is Cricket.

2) Drayton (Halliwell p. 219):

I'll have a jewel for her ear,
Which for my sake I'll have her wear;
'T shall be a dewdrop, and therein
Of Cupids I will have a twin,
Which struggling whith their wings, shall break
The bubble, out of which shall leak
So sweet a liquor, as shall move
Each thing that smells to be in love.

A cup etc.,

Whose brigtness Venus self did move
Therein to put her drink of love.

im Sommernachtstraum.[1] In den Beschreibungen, welche Drayton von dem Kopfschmucke und dem Gewande der Tita giebt, vor allem aber bei der Erwähnung der Musik, welche bei dem Hochzeitfeste statt finden soll, glaubt man den Einfluß des Sommernachtstraums zu erkennen. Der Titania muß die Nachtigall das melodische Schlummerlied singen (2, 3); bei Drayton vertreten der Zaunkönig und die Meise diese Stelle, aber die Nachtigall, die Drossel, die Amsel, das Rotkehlchen, die Lerche, der Hänfling müssen ihr Lied aus jedem Busch erschallen lassen![2] Und wie Titania ihrem Zettel Maulbeeren, Trauben, Honig bietet (3, 1), so sollen Tita zum Wohle Erdbeeren, Himbeeren, Kirschen, Jungfernhonig gereicht werden.[3]

---

1) 2, 1: I most go seek some dew-drops here,
And hang a pearl in every cowslip's ear.
4, 1: And that some dew, which sometime on the buds
Was wont to swell like round and orient perls.

2) Vgl. Drayton bei Halliwell (p. 221):

The nightingale, of birds most choice,
To do her best shall strain her voice;
And to this bird, to make a set,
The mavis, merle, and robinet,
The lark, the linnet, and the thrush,
That make a quoir of every bush!
But for still musik we will keep
The wren and titmouse, which to sleep
Shall sing the bride, when she's alone,
The rest into their chambers gone.

Vgl. außer Titanias Schlummerliede noch das Lied Zettels (3, 1):

The ousel-cock, so black of hue,
With orange-tawny bill,
The throstle with his note so true,
The wren with little quill,
The finch, the sparrow, and the lark etc.

3) Drayton bei Halliwell (p. 224):

Then serve we up the straw's rich berry,
The respass, the Elizian cherry;
The virgin honey from the flowers
In Hibla, wrought in Flora's bowers.

Den komischen Ton, den Shakespeare im Sommernachtstraum und in den lustigen Weibern von Windsor angeschlagen hat, finden wir auch in Randolfs Amyntas.

Diese Dichtung erschien zu Oxford im Jahre 1640 unter dem Titel: Amyntas or the impossible Dowry. Sie versetzt uns in die Elfendichtung, wie sie in Shakespeares lustigen Weibern von Windsor erscheint. Wie in diesem Lustspiele der Elfenglaube benutzt ist, um den frechen Falstaff zu täuschen und zu bestrafen, so wird in Amyntas dem abergläubischen Jokastus ein Betrug gespielt. Die Dichtung ist zwar mehr von den „lustigen Weibern" abhängig, wir erwähnen sie aber hier, weil wir einige Anklänge an den Sommernachtstraum wahrzunehmen glauben.

Dorylas, das ist der Hergang der Sache, hat großen Appetit nach den schönen Äpfeln in dem Obstgarten des Jokastus. Er entschließt sich daher Oberon zu sein und von Elfen begleitet den Obstgarten zu berauben.[1] Hier ist die Neigung der Elfen zu schönen Früchten benutzt, wie sie auch im Sommernachtstraum (3, 1) vorkommt, wo Titania den Elfen gebietet dem Zettel Aprikosen, Maulbeeren, Feigen, Purpurtrauben zu suchen. Dorylas geht daher in den Garten des Jokastus mit einer Schar Elfen und während er mit einigen die Bäume besteigt, um die Taschen zu füllen, müssen die anderen eine Elfenmelodie in fremder Zunge singen. Dieser Gesang ist lateinisch.[2] Während Jokastus von der himmlischen Har-

---

1) Halliwell, Fairy Mythology p. 243:

Dainty apples,
How lovely they look! Why these are Dorylas' sweet-hearts.
Now must I be the princely Oberon,
And in a royall humour with the rest
Of royall fairies attendant goe in state
To rob an orchard.

2) Nos beati fauni proles,
Quibus non est magna moles,
Quamvis lunam incolamus,
Hortos saepe frequentamus.

Furto cuncta magis bella,
Furto dulcior puella,

monie entzückt ist, meint sein Diener Bromius, daß „diese jungen Schurken, diese Schotenschäler“ [1] seinen Herrn betrügen, und er möchte ihnen lieber mit Peitschenhieben dienen. Wagst du, Nachteule, sagt Jokastus zu Bromius, mit deinem rohen Gekrächz ihre Musik zu unterbrechen, deren Melodie die Sphären vermocht hat ihre himmlischen Lauten bei Seite zu legen, einzig um ihren (der Elfen) bezauberderen Tönen zu horchen.[2] Von den heftigen Drohungen des Bromius bestürmt, verkündet sich Dorylas dem Jokastus als Oberon

---

Furto omnia decora;
Furto poma dulciora.

Cum mortales lecto jacent,
Nobis poma noctu placent!
Illa tamen sunt ingrata,
Nisi furto sint parata.

1) These young rascalls, the pescod-shelers do so cheat my master (Halliwell p. 245). Sollte der Dichter hier nicht an den Elfen der Titania gedacht haben, welcher im Sommernachtstraum (3, 1) den Namen Erbsenblüte (peas-blossom; nicht Bohnenblüte, wie Schlegel übersetzt) führt, und zu welchem Zettel sagt: I pray you, commend me to mistress Squash, your mother, and to master Peascod, your father? Der Ausdruck a sheal'd peascod kommt in Lear bildlich vor (1, 4).

2) Halliwell p. 245. Dar'st thou, screetch-owle, with thy rude croaking interrupt their musique, whose melody hath made the spheares to lay their heavenly lutes aside, only to listen to their more charming notes? Die Sphärenmusik erinnert an die Stelle im Kaufmann von Venedig (5, 1):

There's not the smallest orb, which thou behold'st,
But in his motion like an angel sings,
Still quiring to the young-ey'd cherubins;
Such harmony is in immortal souls;
But whilst this muddy vesture of decay
Doth grossly close it in, we cannot hear it.

Schlegel übersetzt unrichtig:

So voller Harmonie sind ew'ge Geister,
Nur wir, weil dies hinfäll'ge Kleid von Staub,
Ihn grob umhüllt, wir können sie nicht hören.

Der Sinn ist vielmehr: „Eine solche Harmonie (wie in der Sphärenmusik) ist in (unsern) unsterblichen Seelen; aber weil „dies hinfällige Kleid von Staub“ sie (die Harmonie) grob umhüllt, können wir sie nicht hören.

mit der Bemerkung, daß er vor allen Gärten den seinigen gewählt habe ihn zu beglücken durch Tänze, leichte luftige Takte und phantastische Ringe, während undankbare Sterbliche ihm so vergölten wegen eines Apfels! Jokastus ist nun auf den Bromius sehr ungehalten und die Elfen des Dorylas rufen Ti-ti-ta-tie, wodurch sie nach des Dorylas Erklärung in der Elfensprache ihre Dankbarkeit ausdrücken, wodurch sie ferner um Erlaubnis bitten um den Bromius einen Elfenring zu tanzen und ihn wegen seiner Beleidigungen zu zwicken![1] Der gezwickte Bromius entfernt sich, Dorylas steigt von dem Baume und Jokastus fällt vor ihm auf die Kniee! Steh auf, sagt zu ihm Dorylas, als unser teurer Ritter;[2] hängt ihm, ruft er seinen Elfen zu, die heilige Glocke um seinen Nacken als ein Zeichen seiner Ritterschaft. Wir nennen sie die honigsüßtönende Tingle-Tangle (in der That eine Schafglocke von seinem eignen fetten Widder gestohlen, sagt er bei Seite): „Herr Jokastus, wir erinnern uns, wir versprachen Euch seit lange die Aufsicht über unsere Tanzplätze; wir sind jetzt geneigt es Euch zu bestätigen. Gebt ihm hier, ruft er seinen Elfen zu, den Stab seiner Würde." Jokastus fühlt sich als der Dienstmann (liegeman) des Dorylas sehr geehrt und nimmt Abschied. Dorylas teilt darauf mit seinen Elfen die gestohlenen Äpfel.

1) Die Elfen singen hier wieder lateinisch (Halliwell p. 247):

Quoniam per te violamur,
Ungues hic experiamur!
Statim dices tibi datam
Cutem valde variatam.

2) Halliwell p. 248:

And rise up, Sir Jocastus, our deare knight.
Now hang the hallowed bell about his neck,
We call it mellisonant Tingle-Tangle
(Indeed a sheep-bell stol'n from's own fath weather),
The insigne of his knight-hood. Sir Jocastus,
We call to mind we promis'd you long since
The president of our dances-place; we are now
Pleas'd to confirme it on you. Give him there
His staff of dignitie.

Ähnlich sagt Titania im Sommernachtstraum 3, 1 zu ihren Elfendienern in Bezug auf Zettel: Be kind and courteous to this gentleman etc.

„Haben wir ihn nicht tüchtig geschnellt?" fragt er seine Genossen; „seht, ihr Schurken, das sind die Früchte kluger Schelmerei."

Nun kommt Mopsus, des Jokastus Bruder, herbei, Dorylas fürchtet Verrat und Mopsus bedroht ihn mit Schlägen; er verspricht seine Schwester Thestylis dem Mopsus und dieser läßt sich begütigen. Dorylas zieht mit seinen Elfen, den edlen Pairs des Elfenreichs (noble peeres of Fairy), von dannen, um die Früchte mit seiner Königin Mab zu teilen. Die Genossen des Dorylas singen wieder einen lateinischen Elfengesang.

Jokastus erscheint darauf mit einem Mohrentanze, er selbst als Maikönigin und Bromius als der Clown.[1] Dorylas tritt dann auf als Elfenkönig, rühmt die Schönheit der Maikönigin, welcher die Elfenkönigin Mab nicht zu vergleichen sei. Er erklärt ihr seine Liebe: „ja, schöne Jungfrau, jeder Teil von Dir hat einen Pfeil durch mein Herz geschossen! Dein flammendes Auge, Deine Lippe so dünn, Deine Azurwange, Dein Krystallkinn, Deine Regenbogenstirn mit so mancher Rose, Deine Saphirohren und Deine Rubinnase,[2] alles ver-

1) Halliwell p. 230. Jocastus with a morrice, himselfe Maid Marian, Bromius the clown. Der Mohrentanz wurde im Freien aufgeführt, bei Volksfesten, am ersten Mai. Die Personen, welche dabei auftraten, führt Nares an, Glossary s. v. morris-dance. Man vergleiche auch die Abhandlung Follets in der Ausgabe von Johnson und Steevens V, p. 441, wo sich auch eine Abbildung findet. Die Maid-Marian, aus der Sage von Hood berühmt, war bei diesem Tanze die Maikönigin und wurde gewöhnlich, wie auch in unserer Stelle, von einem Manne gespielt. Oft spielte die Maikönigin auch eine weibliche Persönlichkeit, welche nicht immer von den reinsten Sitten war. Darauf wird angespielt in Heinrich IV. I, 3, 3: And for womanhood, maid Marian may be the deputy's wife of the ward to thee. Auf den Morristanz wird von Shakespeare öfter angespielt, z. B. Ende gut, Alles gut 2, 2: A morris for may-day.

2) Halliwell p. 250:

Yes beauteous Virgin, thy each part
Has shot an arrow through my heart!
Thy blaring eye, thy lip so thin,
Thy azure cheek and christall chin,
Thy rainbow brow with many a rose,
Thy saphyre eares and ruby nose,
All wound my soule! O gentle be,
Or, lady, you will ruin me!

wundet meine Seele! Sei gnädig oder Du wirst mich verderben! Jokastus erklärt, daß er kein Weib sei, wünscht aber von Oberon in ein Weib verwandelt zu werden. Dorylas-Oberon erwidert, er habe ein Kraut, das man Moly nenne, Jokastus möge nur dieses Moly kosten und er werde ein vollständiges Weib sein. Jokastus wünscht sich dann mit dem Elfenkönig zu vermählen und wird von Dorylas-Oberon überredet die Hälfte seines Vermögens ihm, die andere Hälfte dem Mopsus, der sich mit Thestylis verheiratet, zu schenken. Vergebens warnt Bromius, Jokastus meint genug im Elfenlande zu besitzen und wünscht, daß seine Ritterschaft auf seinen Bruder Mopsus übertragen werde; denn er will sein ganzes Haus zu hohen Ehren fördern. Nun tritt Dorylas offen hervor und verhöhnt den Jokastus, die majestätische Königin: „auf Stühlen von Perlen sollst Du sitzen, alle Kaiserinnen werden Dich beneiden, wenn sie auf unserem Throne werden sitzen sehen die Jokasta mit ihrem Dorylas." Von allen verlacht, merkt Jokastus, daß er betrogen ist. Dorylas giebt ihm das von ihm erhaltene Land zurück und will nur den Obstgarten behalten, für den Fall, daß die Königin Mab lüstern nach Äpfeln wäre. Mopsus und Thestylis geben ihm ihren Anteil ebenfalls zurück und Jokastus verspricht weiser zu werden.

Die Ähnlichkeit des „Amyntas" mit den lustigen Weibern von Windsor ist ganz unverkennbar, was die Benutzung des Elfenglaubens betrifft; in den „lustigen Weibern" finden wir indessen eine ungleich poetischere Fülle und den schönen Gedanken, daß die Elfen als die Vollstrecker der Gerechtigkeit gebraucht werden gegen einen übermütigen Lüstling wie Falstaff; in dem Amyntas dagegen ist in Ben Jonsons Weise der starke Aberglaube des Jokastus benutzt, um ihn auf eine ziemlich plumpe Weise zu täuschen, obwohl der Ausgang befriedigend ist. Daß aber Randolfs Dichtung in Bezug auf die Erfindung von Shakespeares lustigen Weibern und vom Sommernachtstraum abhängig ist, scheint uns außer allem Zweifel.

Ähnliches im Sommernachtstraum, wo Thisbe die Reize des Pyramus beschreibt 5, 1:

These lilly brows,
This cherry nose,
These yellow cowslip cheeks.

Indem wir zu den deutschen Dichtungen übergehen, welche von dem Sommernachtstraum abhängig geworden sind, bietet uns die erste derselben, der Peter Squenz von Andreas Gryphius einen andern Gesichtspunkt dar, von welchem aus Shakespeares Dichtung angesehen wurde. Nicht die zarten Elfen erscheinen im Peter Squenz, sondern mit dem Hofe die lustigen Handwerker, welche Deutsche geworden sind. Um diese Eigenheit zu verstehen, werfe man erst einen flüchtigen Blick auf das englische Theater im 17. Jahrhundert.

Die Blüte des englischen Dramas, die in Shakespeares Zeit so bewunderungswürdig sich entwickelt hatte, ging im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts unter politischen Kämpfen und Verwirrungen zu Grunde. Damit verlor sich auch der Geschmack für die unsterblichen Dichtungen Shakespeares und die Urteile, welche über den Sommernachtstraum in dieser Zeit von Engländern abgegeben worden sind, haben nichts Schmeichelhaftes für den Dichter. So bemerkt Pepys bei Gelegenheit einer Aufführung des Sommernachtstraums am 29. September 1662, daß er dieses Stück niemals vorher gesehen habe und nicht wieder sehen wolle, da es das abgeschmackteste Stück sei, das er je gesehen habe. Nicht so hart, aber doch ungünstig war das Urteil, welches eine Kritik über den Sommernachtstraum fällte, als er am 23. November 1763 durch Garrik auf die Bühne gebracht worden war. Das Lustspiel wird ein wunderliches romantisches Werk genannt, das mehr eine Maske als ein Schauspiel sei und ein lebhaftes Gemälde der ungezügelten Einbildungskraft des großen Dichters gewähre. Wie wenig man imstande war den Sommernachtstraum in seiner Totalität zu fassen, geht schon aus dem Umstande hervor, daß man die Elfenpartieen besonders bearbeitete.[1] Eine Zeitlang sah man den Weber Zettel für die Hauptperson an; man sonderte daher die Handwerkerpartieen von dem Ganzen ab und gab sie als ein besonderes Lustspiel oder vielmehr als eine Farce und stellte sie in Scheunen, seitdem die Theater unterdrückt waren, unter dem Titel dar „die lustigen Späße

1) Vgl. Gisbert Freih. von Vincke, Wunderbare Schicksale des Sommernachtstraums. Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft 5 p. 358—363, Berlin 1870.

Bottoms des Webers." [1] Dieses Stück fand Eingang in Deutschland. Daniel Schwenter, ein Mathematiker aus Nürnberg, ließ es in Altorf aufführen, durch die Bearbeitung des A. Gryphius, welche als Peter Squenz bekannt ist, bekam es eine veränderte Gestalt, die aber an das Original auf das deutlichste erinnert.[2] Einige Namen der agierenden Personen, wie Squenz und Meister Bulla Butäin sind aus dem Sommernachtstraum beibehalten.[3] Die Scenerie im Peter Squenz ist dieselbe wie im Sommernachtstraum. In dem ersten Akte besprechen sich der Schreiber und Schulmeister P. Squenz, Pickelhäring, „des Königs lustiger Rat" und einige Handwerker über ein Stück, das sie vor dem König Theodorus, seiner Familie und seinem Marschall aufführen wollen. Der König hat den Reichstag glücklich beendet. Nicht zu seiner Hochzeit, wie im Sommernachtstraum, wird das Stück aufgeführt, aber der Zweck ist derselbe, die Schauspieler wollen von dem König eine Belohnung erhalten. Der Mond, der Löwe, die Wand treten als Personen und außerdem ein Brunnen auf, der sich im Sommernachtstraum nicht findet. Im zweiten Akte wird dem Könige wie im Sommernachtstraum ein Verzeichnis überreicht, auf welchem die Schauspiele angegeben sind, von denen aber Squenz mit seinen Freunden nur das letzte, „Pyramus und Thisbe", spielen kann. In dem dritten Aufzug geht das Spiel vor sich. Die Zuschauer, der König mit seiner Familie, sprechen dazwischen, Squenz liest den Prolog vor, weil sein Gedächtnis nicht weiter kann, die Spieler fallen aus der Rolle, schimpfen und prügeln sich unter einander, so daß das Stück mit Recht ein Schimpfspiel heißt. „Der Mond schlägt dem Löwen die Laterne um den Kopf, der Löwe

1) The merry conceited humours of Bottom the Weaver, as it hath been often publikely acted by some of his Majestie's comedians and lately privately presented by several apprentices for their harmless recreation, with great applause. Lond. 1661. 4.

2) Der vollständige Titel heißt: Absurda comica oder Herr Peter Squenz. Schimpffspiel. In Andreae Gryphii um ein merkliches vermehrten teutschen Gedichten, Leipzig 1698. p. 719—752.

3) Der Name Butäin ist offenbar Bottom, wie Zettel im Originale des Sommernachtstraums heißt. Bulla Butäin scheint aus der Anrede bully Bottom (3, 1) entstanden zu sein, die Squenz an Zettel richtet.

erwischet den Monden bei den Haaren, in diesem Getümmel werfen sie den Brunnen um und zerbrechen ihm den Krug, der Brunnen schläget beiden die Scherben um die Ohren, P. Squenz will Friede machen, wird aber von allen dreien darnieder gerissen und bekommt sein Teil Schläge auch davon (p. 745)." Die Person des Brunnens ist in der Art, wie sie das Geräusch des Wassers nachahmt, die originalste Figur (vgl. p. 742). Der Löwe, Pyramus und Thisbe sprechen ähnlich wie ihre Originale im Sommernachtstraum; auch im Peter Squenz ist der Löwe besorgt für einen Löwen gehalten zu werden (p. 745):

Ihr lieben Leute erschrecket nicht,
Ob ich gleich hab ein Löwen Gesicht.
Ich bin kein rechter Löw bey traun,
Ob ich gleich habe lange Klaun,
Ich bin nur Klipperling der Schreiner,
Ey lieber glaubts ich bin sonst keiner.
Hie ist mein Schurtzfell und mein Hubel,
Macht doch nicht einen solchen Trubel.
Ich bin doch ja ein armer Schinder,
Ich habe das Haus voll kleine Kinder,
Die mir mit ihren Brodtaschen
Das Geld in zwölff Leib vernaschen.
Die große Not hat mich hierher getrieben,
Es wär sonst wohl unterwegen blieben.
Drum hoff ich unser Herr König
Der werd' itzund angreifen sich
Und uns armen Comödianten
Dafern wir nicht bestehn mit Schanden
Eine kleine Verehrung geben,
Deßwegen tragir' ich den Löwen.

Die lächerliche Art, wie Pyramus und Thisbe in ihrer Verzweiflung und bei ihrem Tode schon im Sommernachtstraum sich benehmen, ist im Peter Squenz noch mehr ins Lächerliche übertrieben:

„Was mach ich denn nur auf der Welt? (sagt Thisbe)
Ich achte nun kein Gut und Geld.
Ich werde mich wohl auch erstechen
Oder mir ja den Hals entzwei brechen.
O hätt' ich nur den Pfeil allhie,
Ich stäche mir dann in die Kniee,

Doch er ist weit daheim im Schmeer,
Schaut, hier liegt Pyramus Gewehr.
Gute Nacht, liebes Mütterlein,
Es muß einmal gestorben sein;
Gute Nacht, lieber alter Vater,
Ihr allerschönster grauer Kater.
Mein Pyramus, ich folge Dir,
Wir bleiben beisammen für und für.
Ade, mein liebes Mäuselein,
Ich steche mich in mein Herzhäuselein." (p. 749).

Den Epilog spricht dann Peter Squenz. Er zieht die Nutzanwendungen aus dem Drama. Man solle lernen, wie gut es sei, von Liebe frei zu bleiben (p. 750); [1] er fügt dann noch andere nützliche und lächerliche Lehren hinzu. Die Schauspieler erhalten von dem König die Belohnung, auf die sie es abgesehen hatten; so viel Gulden, als sie Fehler (Säue nennt es Squenz) in dem Stücke gemacht haben. Und sie scheiden mit dem Versprechen, bei der nächsten Aufführung mehr Fehler zu machen um mehr Geld zu verdienen.

Diese große Abhängigkeit des Peter Squenz vom Sommernachtstraum braucht nicht weiter erörtert zu werden. Der Unterschied beider Dramen besteht darin, daß im Peter Squenz Charaktere und Situationen sehr vergröbert sind. Die harmlosere Lustigkeit eines Zettel wird man bei Gryphius vergebens suchen. Es kommen ferner in dem Peter Squenz eine Anzahl von Witzen vor, die im Sommernachtstraum sich nicht finden; aber einige davon tragen das Gepräge des

---

1) Die Liebe redet Pyramus (p. 736) mit den Worten an:

Ja Cupido Du Bärenhäuter,
Du hast verderbt einen guten Reuter,
O süße Liebe, wie bistu so bitter,
Du siehest aus wie ein Moßkewiter.

Thisbe nennt den Cupido einen „schlimmen Hund" p. 739. Der Ausdruck Moßkewiter kommt noch einmal vor p. 749, wo Thisbe sagt:

O Piramus, Du edler Ritter,
Du allerschönster Muskowiter.

Ich vermute, der Ausdruck Moscowiter kam in das Stück aus Shakespeares „verlorner Liebesmühe", wo (5, 1) die liebenden Helden vor ihren Damen als Moscowiter verkleidet erscheinen.

Cynischen und Gemeinen. Der hauptsächlichste Unterschied beider Stücke ist in dem Charakter des Squenz zu finden, der sich für ein Universalgenie (Universalem p. 728) hält, das in allen Wissenschaften bewandert sei, wovon er kümmerliche Proben giebt. Und das Stück ist dadurch, wie Gervinus treffend bemerkt,[1] eine Satire auf armselige Poeten, Meistersänger und Bettelkomödianten geworden.

Wir kehren nun noch einmal zu den Elfen zurück, um zu betrachten, welche Sitten und welchen Charakter sie auf ihrer Wanderung aus Shakespeares Sommernachtstraum in Wielands Oberon angenommen haben.

Es ist bekannt, daß Wieland den Stoff zu seinem Oberon aus dem französischen Ritterbuche „Hüon von Bordeaux" schöpfte, welchen der Graf Tressan in einem freien Auszuge bearbeitet hatte. In diesem Ritterbuche tritt bereits Oberon auf; aber der Elfenkönig, wie er bei Wieland erscheint, ist nach des Dichters eigner Bemerkung „mit dem Oberon, welcher in Chaucers Merchant's Tale und Shakespeare's Midsummer-Night's-Dream als ein Feeen- oder Elfenkönig erscheint, eine und ebendieselbe Person."[2] Die Art, wie die Geschichte seines Zwistes mit Titania, bemerkt Wieland ferner, in die Geschichte Hüons und Rezias eingewebt worden, scheint mir mit Erlaubnis der Kunstrichter die eigentümlichste Schönheit des Plans und der Komposition dieses Gedichts zu sein. Damit gesteht Wieland, daß er zunächst den Zwist zwischen Oberon und Titania, welchen der Sommernachtstraum schildert, von Shakespeare oder Chaucer entlehnt habe. In dem Ritterbuche Hüon von Bordeaux erscheint Oberon als Zwerg von 3 Fuß Höhe mit einem engelschönen Gesichte, der die seltsamsten Zaubereien hervorbringt, wie sie auch Wieland schildert; er ist der Sohn des Julius Cäsar und wurde bei seiner Geburt mit verschiedenen Feeengaben ausgestattet. Er besitzt jenes wunderbare Horn und einen zauberhaften Becher, den Hüon von ihm erhält. Den Hüon liebt Oberon so sehr, daß er sterbend ihn zu seinem Erben im Elfenreiche einsetzt. Die große Zuneigung des Oberon zu Hüon ist in dem Ritterbuche durchaus unmotiviert. Es war daher wirklich ein

1) Geschichte der deutschen Dichtung 3, p. 447.
2) Wielands Werke herausgeg. von J. G. Gruber 23 p. IV.

Kunstgriff Wielands, daß er die Liebe des Elfenkönigs zu Hüon und Rezia dadurch motivierte, daß er seine Wiedervereinigung mit Titania von der Treue Hüons und Rezias abhängig machte. Obwohl nun Wieland bei der Zeichnung des Oberon das Ritterbuch nicht gänzlich verließ (der schöne Zwerg, das Horn und der Becher beweisen dies), so sind doch mehr Züge, die der Charakter des Wielandschen Oberon trägt, der Shakespeareschen Dichtung entlehnt. Denn abgesehen von dem Zwiste hat auch im Sommernachtstraum Oberon ein Interesse für die Liebenden, für Theseus und Hippolyta, für die unglücklich liebende Helena, und das gutmütige Wesen, welches Wieland an seinem Oberon so stark hervortreten läßt, hat der Elfenkönig schon im Sommernachtstraum. Wieland hat die Gutmütigkeit Oberons in dem Maße erhöht, als Oberons Interesse für Hüon und Rezia mit seinem eigenen Glücke, der Wiedervereinigung mit Titania nämlich, auf das engste zusammenhängt: der Elfenkönig äußert daher seine Teilnahme für Hüon öfter in Thränen. Überhaupt besitzt der Oberon Wielands ein tieferes moralisches Bewußtsein als der Oberon des Sommernachtstraums; jener sagt ausdrücklich zu Hüon, daß seine Strafgewalt nur befleckte Seelen treffe (2, 40). Damit hängt denn zusammen, daß bei Wieland an Oberons Person sich eine Schicksalsidee knüpft. Hüon nennt den Oberon Schicksal, Vorsehung (vgl. 7, 73) und Oberon sagt ausdrücklich (10, 20):

> Der Erdensohn ist für die Zukunft blind:
> — Wir selbst, Du weißt es, sind
> Des Schicksals Diener nur. In heil'gen Finsternissen
> Hoch über uns geht sein verborgner Gang:
> Und willig oder nicht, zieht ein geheimer Zwang
> Uns alle, daß wir ihm im Dunkeln dienen müssen.

Es ist klar, daß Wieland in dieser Schicksalsidee, die er mit der Person des Oberon verknüpft, am meisten original ist: aber er fand doch auch diese Idee bei Shakespeare schon vorgezeichnet. Wie Oberon bei Wieland sich den Diener des Schicksals nennt, so sagt Ariel in Shakespeares Sturm: „Ich und meine Brüder sind Diener des Geschicks (3, 3)." Was wir von Oberon bemerkt haben, gilt auch von Wielands Titania; auch sie hat einen ernsteren Charakter als im Sommernachtstraum. Den Charakter der Titania fand Wie-

land in dem Ritterbuche gar nicht vor; in den Urſachen, aus welchen die Trennung Oberons von Titania entſpringt, unterſcheidet er ſich von Shakeſpeare; und um dieſe Trennung tiefer zu motivieren, legte er dem Scherasmin die Erzählung von Gangolf und Roſetten in den Mund, die er von Pope entlehnte aber beſſer als dieſer bearbeitete.[1] In dieſer Erzählung entwickelt auch bei Wieland Titania einen Zug der Frivolität, indem ſie die untreue und ehebrecheriſche Roſette ſchützt,

1) Pope entlehnte ſeinerſeits den Stoff zu ſeiner Erzählung aus Chaucer. Sie findet ſich in The Works of Alexander Pope, Lond. 1754, II p. 79 und führt den Titel: January and May, Namen, die Wieland (6, 42) zu einem Vergleiche benutzt Auch in dieſer Erzählung ſpielen bei Wieland wie bei Pope die Elfen eine Rolle. Einige Stellen des erſteren ſind mit Pope zu vergleichen: 6, 85:

Nun ſaß von ungefähr, da alles dies geſchah,
Auf einer Blumenbank, dem guten blinden Alten
Vorüber, Oberon, um mit Titania,
Der Feeenkönigin, hier Mittagsruh zu halten;
Indes die zephyrgleiche Schar
Der Elfen, ihr Gefolg, zerſtreut im ganzen Garten
Und meiſt verſteckt in Blumenbüſchen war,
Um ſchlummernd dort den Mondſchein zu erwarten.

Und 6, 88, wo Oberon ſpricht:

Allein bei meinem Thron, bei dieſem Lilienſtab,
Und bei der furchtbarn Macht, die mir das Reich der Elfen
Mit dieſem Scepter übergab,
Nichts ſoll ihr ihre Liſt, nichts ſeine Blindheit helfen!

Vgl. Pope 2, p. 101:

It so befel, in that fair morning-tide
The Fairies sported on the garden side,
And in the midst their Monarch and his bride.
So featly tripp'd the light-foot ladies round,
The knights so nimbly o'er the greensword bound,
That scarce they bent the flow'rs, or touch'd the ground.
The dances ended, all the fairy train
For pinks and daisies search'd the flow'ry plain;
While on a bank reclin'd of rising green
Thus, with a frown, the King bespoke his Queen.

p. 102:

Now by my own dread majesty I swear
And by this aweful sceptre which I bear.

ein Zug, der an Titanias leichtes Wesen im Sommernachtstraum erinnert. Aber die tiefe Teilnahme des empfindenden Herzens teilt sie mit Oberon. Sie bereut jene That, durch welche sie die Liebe ihres Gatten verscherzte:

Verhaßt ist ihr nunmehr der Elfen Scherz, der Tanz
Im Mondenlicht, verhaßt in seinem Rosenkleide
Der schöne Mai. Ihr schmückt kein Myrtenkranz
Die Stirne mehr. Der Anblick jeder Freude
Reißt ihre Wunden auf. Sie flattert durch das Leer
Der weiten Luft im Sturmwind hin und her,
Find't nirgends Ruh und sucht mit trübem Blicke
Nach einem Ort, der sich zu ihrer Schwermut schicke.

Und wie nun Oberons Hilfe nur den edlen Menschen zuteil wird, so auch Titanias. In ihrem Grame über den Verlust des Gatten sucht sie eine Einöde und verwandelt sie zuletzt in ein blühendes Paradies. Es ist das die Insel, auf welche Hüon und Rezia aus den Wogen des Meeres sich retten, auf welcher der edle Greis Alfonso lebt. Hier waltet Titania unsichtbar, aber hilfreich. Wenn Alfonso „halb entschlummert hört, wie Engelstimmen aus dem Hain hervor sanft zu ihm herüberhallen, wenn er dann die dünne Scheidewand fallen fühlt, die ihn noch kaum von seinen Lieben trennt, wenn er an seiner Wang' ein geistig Weh'n verspürt, so war es Titania, die ungesehen an ihm vorüberwallte." (Vgl. 8, 27. 28. 66.)

Das Schicksal der Rezia liegt der Titania nicht minder am Herzen. Mit ihren Elfen steht sie derselben bei der Geburt des Hüonnet bei. Als sie Gefahren für Rezia zu fürchten Ursache hat, entzieht sie ihr den schönen Knaben und übergiebt ihn ihren „Grazien" zur Obhut (9, 34):

Eilt, rettet dieses Kind in meine schönste Laube,
Und pfleget sein als wär's mein eigner Sohn.

Dieser Zug erinnert an einen ähnlichen im Sommernachtstraum. Auch hier liebt Titania den indischen Knaben, den Sohn ihrer Freundin. — Die komische Seite, welche Titania in ihrem Verhältnis zu Zettel entwickelt, konnte Wieland nach der Anlage der Charaktere und dem Plane der ganzen Dichtung nicht aufnehmen. Daher hat auch der Puck des Sommernachtstraums seine neckischen Eigen-

schaften bei Wieland verloren; er ist bei dem deutschen Dichter nicht mehr der Lustigmacher am Hofe des Oberon. Er erscheint offenbar bei Wieland in der Person des Elfen, der der „Vertraute des Oberon", aber voller Ehrfurcht vor demselben ist (10, 14. 15.) und der auf seines Herrn Geheiß den Hüon von seinen Banden befreit und ihn über Meer und Länder durch die Lüfte vor die Thür des alten Ibrahim trägt (10, 22).

Ein anderer Umstand, in welchem Wieland von dem Sommernachtstraum einen Einfluß erfahren hat, ist die Anwendung des Traums. Bei Shakespeare sind die von Oberon und Puck hervorgerufenen Verwirrungen in der Weise eines Traumes zu nehmen; die aus dem Schlafe erwachende Titania, welche den eselsköpfigen Zettel liebte, glaubt ein Traumgesicht gehabt zu haben (4, 1) und nach Pucks Bemerkung (5, 1) sollen die Zuschauer des Sommernachtstraums glauben, daß sie in Nachtgesichten ihres eigenen Hirnes Dichten geschaut haben, das wie leere Träume schwand. Diese Träume aber bringen Oberon und Puck hervor und in Romeo und Julie ist die Königin Mab ausdrücklich als die Bringerin der Träume beschrieben. Auch in Wielands Oberon gehen die bedeutungsvollen Träume von den Elfen aus. Die Umstände, unter welchen Hüon im dritten Gesange (56) in den Schlaf sinkt, sind ähnlich wie im Sommernachtstraum, wo die Elfen die Nachtigallen um ein Schlummerlied für die Titania bitten. Die lieblichste Musik erfüllt den stillen Raum der Lüfte,

Es tönt als ob ringsum auf jedem Baum
Ein jedes Blatt zur Kehle worden wäre,
Und Maras Engelston, der Zauber aller Seelen,
Erschallte tausendfach aus allen diesen Kehlen.

Allmählich sank die süße Harmonie,
Gleich voll, doch schwächer stets, herunter bis zum Säuseln
Der sanftsten Sommerluft, wenn kaum sich je und je
Ein Blatt bewegt und um der Nymphe Knie
Im stillen Bache sich die Silberwellen kräuseln.
Der Ritter zwischen Schlaf und Wachen höret sie
Stets leiser wehn, bis unter ihrem Wiegen
Die Sinne unvermerkt dem Schlummer unterliegen.

Ein wunderbarer Traum erschüttert nun sein Innerstes. Am Ufer eines Stromes geht er durch schattige Gefilde; ein göttergleiches Weib steht vor seinen Augen (vgl. 3, 58 fg.). Sein Schicksal ist entschieden. Hüon selbst vermutet, daß Oberon die schöne Jungfrau ihm habe erscheinen lassen (4, 8). Dies ist auch außer Zweifel durch das Schicksal der Rezia. Auch sie hatte einen Traum, in welchem ein wunderschöner Zwerg ihr rettend erschien, an seiner Seite ein junger schöner Ritter mit blauem Auge und langem, gelbem Haar (4, 46. 47). Der Traum Rezias entzündete in ihrer Brust dasselbe Feuer der Liebe, welches Hüon empfand, und Oberon bewirkt also durch Träume die gegenseitige Liebe. „Den Knoten hat das Schicksal selbst gewunden", ist Hüons Überzeugung (4, 60),

> Der schöne Zwerg reckt seinen Lilienstab,
> Und leitet ihn im Traum zur Quelle seines Glückes (4, 59).

Nicht minder spielt Titania die Rolle der Traumsenderin, obgleich nicht im Sinne der Königin Mab. Der vom Unglück gebeugten Rezia flößt sie Mut und Hoffnung ein, indem sie ihr im Traume erscheint (10, 10).[1]

Eine dritte Eigentümlichkeit des Wielandischen Oberon, die allem Anscheine nach ebenfalls aus dem Sommernachtstraum stammt, ist das komische Licht, in welches einige Charaktere und Situationen gestellt sind. Der Komiker in dem Epos ist Scherasmin.

Er ist nun neben Hüon eine Art Sancho Pansa, er hält dem phantasiereichen und schwärmerischen Ritter ein realistisches Gegengewicht; in Bezug auf Oberon hat er anfangs seine Zweifel, er gleicht darin dem Theseus im Sommernachtstraum, oder sein Glaube an die Elfen ist von der Art, wie ihn Shakespeare seinen lustigen Burschen

---

1) Wie ein verblutend Lamm, still duldend, liegt sie da,
Und seufzt dem letzten Augenblick entgegen:
Als in der stillen Nacht sich ihr Titania
Trost bringend naht. Ein unsichtbarer Regen
Von Schlummerdüften stärkt der schönen Dulderin
Matt schlagend Herz, und schläft den äußern Sinn
Unmerklich ein. Da zeigt sich ihr im Traumgesichte
Die Elfenkönigin in ihrem Rosenlichte.
Auf! spricht sie, fasse Mut!

von geringer Bildung, wie dem Dromio in den Irrungen, beilegt.[1] Er hält nicht viel von Träumen und den lebhaften Traum des Hüon erklärt er in der Weise Mercutios: „Ihr lagt vermutlich wohl zu lange auf dem Rücken?“ (2, 106) und vom Alpdrücken weiß er zu erzählen (4, 13).[2]

Es ist nicht notwendig alle Züge anzuführen, in welchen die komische Seite des Charakters des Scherasmin weiter hervortritt; bemerkenswert ist aber, daß der Dichter überhaupt oft die wunderbaren Ereignisse in einem ironischen Tone erzählt. Darüber hat Gruber in seiner Biographie Wielands ausführlich gehandelt und auf den Oberon die Bemerkung angewendet, welche Tieck in Bezug auf Shakespeares Sturm macht, „daß es die komischen Scenen vorzüglich seien, durch welche der Dichter unsere Aufmerksamkeit zerstreue und verhindere, daß wir nicht ein zu festes und prüfendes Auge auf die Wesen seiner Imagination heften, das sie nicht aushalten würden.“ Wenn Wieland die Absicht hatte, die Gruber ihm hier beilegt, was wir nicht bezweifeln, so hatte er aus dem Studium Shakespeares und vor allem des Sommernachtstraums und Sturms diesen Kunstgriff gelernt. Freilich war Shakespeare ungleich glücklicher. In seinen Dramen ist das Wunderbare so beschaffen, daß durch dasselbe den handelnden Personen keine Gewalt angethan wird, diese vielmehr sich immer noch frei entwickeln und auch ohne das Wunderbare dieselbe Richtung genommen haben würden. Auch Wieland hat die Vorstellung, daß der Mensch die Sterne seines Schicksals in seiner eignen Brust trage, und er sagt in „Klelia und Sinnibald“ ganz ausdrücklich:

Der Dämon steckt in unsrer eignen Haut.
Du selber bist Dein Teufel oder Engel,
Und Oberon sogar, mit seinem Lilienstengel
Und seinem Horn (das sonst sehr wohl zu brauchen ist)
Hilft Dir zu nichts, wenn Du kein Hüon bist.

Aber in seinem Oberon hat doch Wieland von der Maschinerie des Wunderbaren, wie es in den Ritterdichtungen des Mittelalters vor-

1) Vgl. 2, 22.
2) Wielands Leben von Gruber 3, 391.

kommt, zu viel beibehalten und Oberons Horn und Zauberbecher, seine Fahrten durch die Luft, seine Errettung und dergleichen tragen ganz den Charakter des willkürlich Phantastischen.

Zuletzt ist noch zu bemerken, daß Wieland auch in der Schilderung der Orte, welche die Elfen lieben, wie in der Darstellung der Natur Shakespeare sich nähert. Im Sommernachtstraum lieben die Elfen die anmutige Natur, den Hain, die Wiese, den beschilften Bach, den Klippenstrand des Meeres; sie lieben die Blumen. So ist es auch bei Wieland. Oberon hat seinen Wohnsitz in einem Walde, wie freilich auch schon im Ritterbuche; als er von seiner Gemahlin sich trennt, ruft er aus (6, 99):

Nie werden wir in Wasser noch in Luft,
Noch wo im Blütenhain die Zweige Balsam regnen,
Noch wo der hagre Greif in ewig finstrer Gruft
Bei Zauberschätzen wacht, einander mehr begegnen!

Titania verwandelt, wie wir bereits angeführt haben, die wüste Insel in ein blühendes Eden und die anmutige Schilderung des Frühlings, welche der Dichter 8, 52 entwirft, stimmt eben so zu dem Wesen der Titania, wie Ähnliches im Sommernachtstraum. Der Einfluß Shakespeares ist auch darin sichtbar, daß der Dichter einzelne Bilder geradezu entlehnt hat.[1]

---

1) Vgl. 6, 4:
Und junger Epheu kann am Stamm nicht brünst'ger kleben,
Als sie um seinen Leib die runden Arme schränkt.

Sommernachtstraum 4, 1:
So lind umflicht mit süßen Blütenranken
Das Geißblatt; so umringelt, weiblich zart
Der Epheu seines Ulmbaums rauhe Finger.

Ferner Oberon 3, 63:
Er hört ihr ängstlich Schrei'n, will nach, o Höllenpein,
Und kann nicht! steht entseelt vor Schrecken,
Starr wie ein Bild auf einem Leichenstein.

Was ihr wollt 2, 4:
„Sich härmend und in bleicher welker Schwermut
Saß sie wie die Geduld auf einer Gruft
(like patience on a monument).

Von unserm großen Dichterpaare, Schiller und Goethe, ist es bekannt, welchen außerordentlichen Einfluß Shakespeare auf beide ausübte. Für die leichten, luftigen Elfennaturen mochte Schiller, ganz auf die Tragödie gerichtet, weniger Sinn haben. Goethe dagegen, Shakespeare darin verwandt, daß er in seinen Dichtungen gern an die Volkssage sich anschloß, wurde auch von der Elfensage tief angezogen und hat im Faust sie benutzt. Schon der Titel, den er seinem Intermezzo giebt „Walpurgisnachtstraum oder Oberons und Titanias goldene Hochzeit", weist auf den Sommernachtstraum und erinnert an die Wiedervereinigung Oberons und Titanias nach langem Zwiste. Goethe läßt Oberon, Titania selbst auftreten; aus ihrem Zwiste ziehen sie eine praktisch moralische Tendenz für Eheleute.[1] Auch Puck tritt auf und proklamiert sich selbst als den derben Kobold, während Ariel, aus Shakespeares Sturm entlehnt, der ätherische, musikalische Geist ist. Im Sommernachtstraum singen die Elfen Titania in Schlaf und die Eidechsen, Käfer und ihres Gleichen müssen sich aus dem Gebiet der zarten Elfenkönigin entfernen; in dem Intermezzo des Faust sind Fliegen, Mücken, Frösche, Grillen gerade die Musikanten, die bei Oberons und Titanias goldener Hochzeit spielen.[2] Ein solches Orchester mag denn gut zu dem satirischen Tone stimmen, der in

---

1) Oberon: Gatten, die sich vertragen wollen,
Lernen's von uns beiden!
Wenn sich zwei lieben sollen,
Braucht man sie nur zu scheiden.

Titania: Schmollt der Mann und grillt die Frau,
So faßt sie nur behende,
Führt mir nach dem Mittag sie
Und ihn an Nordens Ende.

2) Fliegenschnauz' und Mückennas'
Mit ihren Anverwandten,
Frosch im Laub' und Grill' im Gras',
Das sind die Musikanten.

Seht, da kommt der Dudelsack!
Es ist die Seifenblase!
Hört den Schneckeschnickeschnack
Durch seine stumpfe Nase.

dem ganzen Intermezzo herrscht, das Goethe selbst als eine Fortsetzung der Xenien ansah und in Schillers Musenalmanach von 1798 bringen wollte. Die Satire bezieht sich auf Personen und Ereignisse der Zeit, auf schlechte Dichter, auf Nicolai und Stollberg, Campe und den Kammerherrn A. A. Fr. von Hennings und seinen „Genius der Zeit", auf Lavater, Philosophen und Politiker.[1] Ob es glücklich war, daß der Dichter Oberons und Titanias Hochzeit zu einem Rahmen für satirische Bilder machte, müssen wir bezweifeln. Dagegen erscheinen die Elfen in ihrer eigensten und schönsten Natur im zweiten Teile des Faust. In einer anmutigen Gegend, in der Dämmerung auf blumigen Rasen gebettet, sucht Faust Ruhe; Elfen hausen hier, wie auch im Sommernachtstraum; sie wollen dem Faust durch ihren Gesang Ruhe in die Brust bringen, während die Sterne sich im See spiegeln und des Mondes volle Pracht herrscht. Die Elfen sind hier ganz wie bei Shakespeare Naturgeister; im Umgange mit der schönen und lebendigen Natur soll Faust gesunden; in diesem Sinne ruft Ariel den Elfen zu:

Erst senkt sein Haupt aufs kühle Polster nieder,
Dann badet ihn im Tau aus Lethes Flut.

Die Natur mit ihrer gütigen Hand soll dem durch Schuld Gequälten den Frieden zurückgeben, wie der Elfenchor singt:

Wenn sich lau die Lüfte füllen
Auf dem grünumschränkten Plan,
Süße Düfte, Nebelhüllen
Senkt die Dämmerung heran;
Lispelt leise süßen Frieden,
Wiegt das Herz in Kindesruh,
Und den Augen dieses Müden
Schließt des Tages Pforte zu.

Das tiefzerrissene Gemüt des Faust für ein neues Leben vorzubereiten sollen die Elfen auf Ariels Geheiß die Vergangenheit des Unseligen in den Strom der Vergessenheit tauchen („Dann badet ihn im Tau aus Lethes Flut"); auch diese Vorstellung finden wir im

1) Vgl. hierüber die sorgfältige Schrift von H. Düntzer: Goethes Faust, Leipzig 1850, 1. S. 352—367.

Sommernachtstraum, indem ja Oberon will, daß Titania wie die Liebenden der Verwirrungen der Nacht nur wie eines seltsamen Traumes gedenken. Vor dem hervorbrechenden Lichte der Sonne verschwinden im Faust die Elfen und schlüpfen zu den Blumenkronen, in die Felsen, unters Laub, wie sie auch bei Shakespeare vor der anbrechenden Morgenröte entfliehen. Die Anschauung Shakespeares, daß die Elfen Naturgeister sind, hält Goethe durchweg fest: er giebt ihnen daher ein Verhältnis zur Menschenwelt, wie es die Natur hat; wie die Sonne über Gerechte und Ungerechte scheint, so fragen auch die Elfen, wenn sie den Menschen Hilfe bringen, nicht nach dem moralischen Werte des Unglücklichen:

Wenn der Blüten Frühlingsregen
Über alle schwebend sinkt,
Wenn der Felder grüner Segen
Allen Erdgebornen winkt,
Kleiner Elfen Geistergröße
Eilet, wo sie helfen kann;
Ob er heilig oder böse,
Jammert sie der Unglücksmann.

In der Sphäre der Elfendichtung finden wir auch Ludwig Tieck. Das ist nicht zu verwundern bei einem Dichter, der für das Geheimnisvolle und Zauberische des Naturlebens einen so tiefen Sinn hat, der die „alte Pracht der wundervollen Märchenwelt" uns wieder aufschloß. Unter seinen kleineren Dichtungen sind „die Elfen" ein reizendes, liebliches Bild, welches näher zu betrachten ich unterlassen muß, da es auf Shakespeare keine Beziehung hat. Dagegen darf die anmutige Dichtung Tiecks „die Sommernacht" nicht unerwähnt bleiben; diese dramatische Scene ist ein Jugendwerk L. Tiecks, von dem Dichter im Jahre 1789 in einem Alter von 16 Jahren verfaßt, wie uns Eduard Bülow berichtet, der diese Dichtung in Dräxler-Manfreds rheinischem Taschenbuch für 1851 bekannt gemacht hat. Es ist interessant in dieser Jugenddichtung Tiecks die lebhafte, tiefe Begeisterung kennen zu lernen, welche ein Dichter für einen Dichter hegt. Dieselbe leidenschaftliche Liebe zu Shakespeare, mit welcher Tieck das „Fest zu Kenilworth" und „Dichterleben" schrieb, und welcher wir so viele geistvolle Bemerkungen verdanken, herrscht auch in der „Sommernacht": sie hat die innigste Beziehung zum Sommernachts-

traum. Der Dichter zeigt uns einen offenen Platz mit Weiden, Birken, Tannen und in der Nähe Gebüsch und Wald; hier erscheint Shakespeare als Knabe aus dem Walde kommend, unfähig den Weg nach Hause zu finden. Ermüdet setzt er sich nieder; die Sonne geht unter, der Mond steht am Himmel; „ein kühler Abendwind weht durch die schlanken Erlen — die Blumen wanken hin und her im leisen Winde" — eine ferne Musik ertönt und der Knabe schläft ein. In der Nähe feiern die Elfen ihre nächtlichen Feste. Puck tritt auf, ganz in dem Charakter des neckenden Mutwillens, wie ihn der Sommernachtstraum gezeichnet hat:

Ob ich den Wanderer jetzt von seinem Weg verleite?
Den Durst'gen weiter von dem Bach entferne?
Auf Frauen, die bei häuslichen Geschäften
Einnickten, Gold in frühen Träumen schütte,
Daß sie sich beim Erwachen ärgern? —

Auch Pucks Schnelligkeit ist ganz wie im Sommernachtstraum geschildert. Daß die Elfen die süßen Düfte der Blumen, den Tau von den Rosenblättern für die Elfenkönigin gesammelt haben, daß Puck Lilien- und Rosenknospen, Lindenblüten, Gewürze von dem schönen Ceylon gebracht hat, ist alles von dem Sommernachtstraum vorgezeichnet. Die Erwähnung Ceylons entspricht dem Umstande, daß Titania im Sommernachtstraum mit der Freundin am Strande Indiens spielend sich ergötzt. Oberon und Titania nahen: die Lieder, mit welchen die Elfen die Titania in den Schlaf singen, sind unter dem Einflusse der ähnlichen im Sommernachtstraum entstanden:[1]

1) Als Oberon und Titania von leiser Musik begleitet kommen, singt der Chor der Feeen bei Tieck S. 10:

Verstummet Eulen
Im finstern Wald,
Entweichet Schlangen
Zum fernsten See;
Denn es naht der Feeenkönig.

Jetzt schwebe Stille
Und Ruhe nieder.
Steht stille, Winde,
Schweig, lispelnd Laub,
Denn es naht die Feeenkönigin.

auch die Worte der Titania „nehmt den Fächer, gewebt aus Rosenblättern und den Fittichen der Schmetterlinge; wehet mir Kühlung zu und Schatten vor des Mondes Silberstrahlen“ sind Shakespeares Dichtung zum Teil entlehnt. Aber Titania kann nicht einschlafen: ein Sterblicher ist in der Nähe; Puck will ihn strafen; obgleich nach des Geisterreichs Gesetzen kein Sterblicher ungestraft den Elfen nahen darf, so will doch Titania, die mit Oberon erst gestern das Versöhnungsfest feierte, nicht, daß Strafe das erste Werk der Eintracht sei; sie verlangt von ihrem Gemahl, daß der holde Knabe, der „den Feenknaben so ähnlich ist, mit schönen Gaben gesegnet werde.“ Und nun läßt sich Titania von ihren Elfen Blumen bringen; auch Oberon

---

Kein Heimchen zirpe,
Kein Lüftchen atme.
Ihr süßen Lieder
Der Philomele,
Tönet aus dem nahen Walde.

Als auf die Elfenkönigin der süße Schlummer sich niedersenkt, singen die Feeen leise:

Nachtigallen-
Lieder schallen,
Düfte wallen
Um das Haupt der Königin.

Blumen gießen
Hier den süßen
Duft und sprießen
Um das Bett der Königin.

Winde weichen,
Linden neigen
Sich mit Schweigen
Um das Bett der Königin.

Diese Verse sind eine weitere Ausführung der Shakespeareschen im Sommernachtstraum (2, 2):

Bunte Schlangen, zweigezüngt!
Igel, Molche, fort von hier!
Daß ihr euren Gift nicht bringt,
In der Königin Revier.

Nachtigall, mit Melodei
Sing in unser Lullabei ꝛc.

sendet den Puck in einen Tannenwald ein weißes Blümchen mit einem Tropfen Taues zu bringen; die Beschreibung, welche Oberon von dem Orte giebt, ist nach dem Vorbilde der köstlichen Stelle entworfen, in welcher Oberon im Sommernachtstraum (2, 1) dem Puck die Entstehung der „Lieb' im Müßiggang" beschreibt; das weiße Blümchen, welches von einem Tautropfen rot gefärbt ist und das nach Oberons Bemerkung die Kraft hat die stärkste Glut der Phantasie zu entzünden (Tieck S. 17), ist dieselbe „Lieb' im Müßiggang", welche im Sommernachtstraum Oberon benutzt, um den Zauber der Liebe hervorzubringen.

Daß nun Titania und Oberon und Puck den holden schlafenden Knaben mit ihren Gaben so reich beschenken, daß sie dem Glücklichen die strömende Fülle der Poesie verleihen, das ist der eigentümlichste und schönste Gedanke in der „Sommernacht" Ludwig Tiecks. Titania giebt ihrem Lieblinge mit dem Blumen- und Veilchendufte die innige Liebe zu der anmutigen Natur, das tiefe Entzücken, welches in der Einsamkeit monderhellter Nächte, im erwachenden Frühlinge, beim Gesange der Nachtigallen dem empfindenden Menschen, vor allem dem Dichter durch die Seele zieht. Aus dieser tiefen Wahlverwandtschaft Shakespeares zu dem anmutigen Naturleben, aus diesem Elfenzuge seines Wesens stammen die herrlichen, empfundenen Darstellungen, welche uns im Sommernachtstraum, im Sturm, im Kaufmann von Venedig entzücken, stammen jene friedlichen Idyllenscenen, die wir in „Wie es euch gefällt", im Wintermärchen wehmütig wie ein Paradies betrachten, aus dem wir vertrieben sind. Aus diesem Elfenzuge Shakespeares stammt das sinnige Verständnis des Blumenlebens, wovon der Sommernachtstraum ein Beispiel giebt, ein Verständnis, das seinen seelenvollsten weiblichen Charakteren, einer Ophelia und Perdita, eine so rührende Tiefe verleiht. Auch das Geschenk einer anspruchslosen Bescheidenheit empfängt der große Dichter von der Titania der Sommernacht (S. 18):

O sei
Der größte Sänger, den die Vorwelt sah,
Zu dessen Höhe nach Dir keiner sich
Erschwingen wird! Erblicke mit Entzücken
Der Sonne Aufgang und den goldnen Abend;

Durchwandle einsam oft den grünen Hain
Im Mondenschimmer; Deine Brust durchbebe Wonne,
Wenn junges Frühlingslaub aus braunen Stämmen quillt.
Sei groß und ahne Deine Größe nicht.
Sei milde, nimmer schwelle Deine Brust
Verwegner Stolz; erfahr' es nimmer, daß
Du seist der Erste aller Sterblichen.

Diesen Zug der Bescheidenheit[1] Shakespeares hat L. Tieck im „Dichterleben" mit besonderer, mit zu großer Vorliebe ausgeführt, indem er die stille, anspruchslose Natur des großen Dichters der gährenden dämonischen Wildheit Marlows und Greens gegenüberstellt. Daß Titania gerade dem geliebten Knaben diese Eigenschaft zum Geschenk macht, ist einer der feinsten Züge in der „Sommernacht." Bei Shakespeare war die dichterische Natur, das Genie so überwiegend, daß er den Umfang derselben so wenig kannte, als die Geheimnisse und Wunder der Natur sich selbst kennen. Wie sehr er auch die Nachtseite des menschlichen Geistes kennen gelernt haben mag, wie ernst gerungen und gekämpft, mit welchem Fleiße er arbeitete, mit welcher Besonnenheit und Einsicht in die Gesetze seiner Kunst, die große Naturanlage war doch in ihm so überaus vorherrschend, daß er nichts mit ängstlicher, keuchender Anstrengung zu erjagen brauchte.

---

1) Ein specieller Beweis hierzu ist Sonett 80 (G. Regis, Shakespeare-Almanach, Berlin 1836, p. 84):

O wie verzag' ich, wenn ich von Dir dichtend,
Weiß, wie ein besserer Geist Dich hoch erhob,
Auf Deinen Ruhm all seine Kräfte richtend,
Daß ich verstummen muß mit meinem Lob.
Doch weil Dein Wert, weit wie der Ocean,
Die ärmsten Segel trägt wie reichste Schiffe,
Wagt sich mein kecker weit gering'rer Kahn
Mutwillig in die Fluten Deiner Tiefe.
Mir macht zur Fahrt Dein kleinster Beistand Bahn,
Wenn Er auf Deiner vollsten Woge ruht:
Und scheitr' ich, bin ich nur ein schlechter Kahn,
Er aber lang gebaut und bläht sich gut.
Nun, wenn ich sänk' und Er geborgen bliebe,
Was läg' daran! — Mein Tod war meine Liebe.

Vgl. Sonett 26, Regis p. 30.

Daher ist in seinem Wesen, in seiner Entwickelung nichts Forciertes, nichts Gewaltsames; wie Natur und Leben die überreichen Schätze der Poesie ihm harmlos freigebig entgegenbringen, so teilt er sie wieder mit ohne Stolz auf seine Gaben, „wie man den König an dem Übermaß der Gaben kennt, denn ihm muß wenig scheinen, was andern schon Reichtum ist.“ Dieser Genuß des Gebens schließt bei ihm alle Prätension, alle Anmaßung aus, mit welcher die Ben Jonson und andere von der Bühne herab ihre Stücke als Meisterwerke polemisch proklamieren. Ganz versenkt in den Genuß des poetischen Schaffens und durch ihn befriedigt, mischt er sich nicht in den Lärm des Tages, antwortet er nicht den hämischen Angriffen, mit welchen Ben Jonson die ihm unbegreifliche Größe des glücklicheren Rivalen zu verkleinern suchte. Er ist der milde Shakespeare, wie ihn die Titania der „Sommernacht“ wünscht; und diese Eigenschaft des großen Dichters lernt man erst recht kennen, wenn man seine Tragödien wie seine Lustspiele mit denen der Zeitgenossen vergleicht. Ben Jonsons Lustspiele sind meistens herbe satirische Angriffe; Fletcher, ein Dichter von großer Schärfe in der Charakteristik, von großer Eleganz in der Darstellung, streift weit über die Grenze des Maßes und Anstandes hinaus; er liebt es, „freche Situationen“ darzustellen; in seinem „älteren Bruder“ ist der Verführungsversuch des Brissac eine solche; ähnliche Zügellosigkeiten finden wir in der „getreuen Schäferin;“ in dem „spanischen Pfarrer“ ist das falsche Testament des Küsters Diego eine beleidigende Scene; kurz in diesen Lustspielen herrscht nicht der milde Humor und die liebevolle Phantasie, wodurch Shakespeare's Lustspiele so unvergleichlich sind.

Hatte der Knabe Shakespeare von der Titania der „Sommernacht“ die ganze Anmut, Liebenswürdigkeit und Milde eines schönen Gemüts empfangen, so giebt ihm Oberon die Größe, den Ernst, die Kühnheit und Gewalt:

Ich schütte diesen zaubervollen Tropfen
Auf Dich herab, und Deine Brust durchströme
Die hellste, flammendste Begeist'rung, der
Gedanken höchster Flug durchbreche alles,
Was Dir entgegentritt, wirf alles nieder
Und überspringe jede Kluft mit Kühnheit.
Dein Genius überfliege jede Grenze,

Dein Geist belausche in der Erde Schlünden
Der Zauberei Geheimnis, hebe sich
Zum Himmel auf. Du wirst Dich oft erfreun
Beim nächtlichen Gewitter, wenn der Sturm
Die Eichen von den Bergen reißt, ins Thal sie wirft.
Du wirst mit frohem Mut die Schrecken der Natur
Anblicken; freudig wird Dein Busen klopfen,
Wenn Du am jähen Absturz stehst und unter Dir
Der kochenden Gewässer wildes Brausen
Verhallt. — O singe, wie vor Dir noch keiner sang,
Wie nach Dir nimmer einer singen wird.
So glänze Du, der strahlenreichste Diamant,
So lebe von Jahrtausenden gepriesen.
Die Ewigkeiten wird Dein Ruhm durchleben
Mit immer frischer Jugend, und der spät'ste Enkel
Wird Dich beneiden, mit Entzücken denken:
Ich möchte Shakespeare gewesen sein!

In diesen Versen ist auf die Größe hingedeutet, mit welcher Shakespeare die Erhabenheit, die Furchtbarkeit und das Grausen der Natur im Lear, im Macbeth gezeichnet hat, mit welcher das Geheimnisvolle des Zaubers im Macbeth wie im Sturm, die Geisterscenen in Hamlet dargestellt sind. Die Kühnheit und der Gedanken höchster Flug, welche Oberon dem Knaben schenkt, drücken im allgemeinen aus, daß Shakespeare nicht allein die reichste Fülle der Phantasie, sondern auch die schärfste Eindringlichkeit des Denkers besaß.

Oberon und Titania, als die Morgenröte sie in den Hain zurückruft, versprechen dem Knaben ihre hilfreiche Nähe: und fordern von ihm als Dank, daß er als Mann der heutigen Nacht sich erinnern und der Nachwelt, was er im Traum gesehn, bezaubernd wiedersingen und Oberons Versöhnung mit Titania erzählen möge. Auch Puck bittet, daß seiner einst nicht vergessen werde. Auch er scheidet nicht, ohne den Elfenliebling zu beschenken:

— Ich bin ein niedrer Geist,
So schöne Gaben kann ich Dir nicht geben,
Als Oberon und seine Feeenkönigin.
Ich schenke eine heitre Laune Dir,
Die Macht, so oft Du willst, aus jeder Brust
Den schwarzen Kummer zu entfernen. Doch
Vergiß zur Dankbarkeit auch mich einst nicht.

Nach Deinem Tode will ich großen Zwist erregen,
Von hundert kleinen Geistern lauten Zank;
Die Mißgunst wird an Deinen Liedern nagen,
Doch desto heller wird Dein Ruhm einst glänzen.

Es ist ein trefflicher Gedanke, daß Shakespeare die heitere, scherzende Laune von Puck empfängt. Aber freilich konnte dieser den tiefen Humor nicht verleihen, wo in dem Scherze die Thränen der Wehmut und des Mitleids und der Ernst der tiefsten Weisheit verborgen sind, ein Humor, durch welchen der Narr in Lear und Feste in „Was ihr wollt" so einzige Gestalten sind. Daß die Mißgunst der kleinen Geister, die an Shakespeares Größe nagte, als ein schelmischer Mutwille des Puck betrachtet wird, ist vortrefflich und im Sinne Shakespeares gedacht, der die Angriffe Ben Jonsons u. a. wie eine Schelmerei ertrug, ohne sie zurückzuweisen oder zu erwidern.

Nach Pucks Entfernung erwacht Shakespeare. Er fühlt sich verwandelt. Ein wonniges Gefühl, ein sonderbares Streben, eine tiefe Wehmut wohnt in seiner Brust. Ein übermenschliches, göttliches Gefühl hebt ihn empor. Mit Anschauungen, die an Goethes Faust erinnern, spricht er das Kraftgefühl seiner Seele aus:

O könnte ich mit Adlers Fittich durch
Das goldne Morgenrot im frohen Taumel schweben!
O könnt' ich auf dem flatternden Gewölk
Dahin durchs blaue Meer vom Wind getragen fahren!
Die ersten Sonnenstrahlen sind das Bett
Des Morgensternes, tausend Feuerströme gießen
Sich aus des goldnen Ostens purpurroten Thoren.
Die Nachtigall singt aus dem fernen Walde,
Die Lerche fliegt in muntern Liedern hoch;
Ein jeder Atemzug in mir ist Wonne,
Ein jedes Glied von meinem Körper ist Gefühl.
Woher? woher? ich kann mich selbst nicht fassen!

Das Resultat, welches aus unserer Betrachtung für den Sommernachtstraum zu ziehen ist, betrifft auch die Komposition desselben. Man kann in dieser Dichtung insbesondere drei Elemente unterscheiden: ein intriguenhaftes: die Verwickelungen und Verirrungen unter den Liebenden im nächtlichen Walde können als eine Intrigue betrachtet werden; ein realistisches: die Handwerkerscenen gehören zu

der handgreiflichsten Wirklichkeit und der aus ihr entspringenden Komik; ein phantastisches: die Märchenpoesie der Elfen, welche mit allen Personen, auch mit dem fürstlichen Paare in Beziehung gebracht sind, ist ein Produkt außergewöhnlicher Phantasie. Diejenigen, welche den Sommernachtstraum benutzten oder nachahmten, haben nur immer eins von diesen drei Elementen festzuhalten vermocht. Das köstliche Erbteil, welches der Dichter in diesem Traume hinterließ, wurde geteilt. Fletcher nahm die Intrigue, er ahmte die Verwickelungen der nächtlichen Waldscene nach, er übertrieb die Verwickelungen und machte sie noch komplicierter. Er genügte sich nicht in der bescheidenen Mäßigung Shakespeares, indem er auch das Wunderbare übertrieb.

Auf die ausschließliche Darstellung einer Intrigue hat sich Shakespeare ebensowenig eingelassen, als er ein bloßes Charakterlustspiel gedichtet hat. Dadurch unterscheidet er sich von seinen Zeitgenossen zu seinem größten poetischen Vorteile. Sie bleiben entweder bei der Darstellung der Intrigue stehen, wie Fletcher, z. B. in den Lustspielen „der spanische Pfarrer" und „der ältere Bruder." Oder sie schildern Charaktere als Träger von Lastern und Gebrechen der Zeit: so Ben Jonson in den beiden früher erwähnten Lustspielen, dem „Alchymisten" und dem „dummen Teufel."

Die andere Art, wie man den Sommernachtstraum benutzte, war, daß man den realistischen Teil aussonderte, daß man die Scene der Handwerker in ihrer Beziehung zum fürstlichen Hofe zu einem für sich bestehenden Drama machte. Das geschah schon in England und der deutsche „Peter Squenz" des A. Gryphius ist davon ein redendes Denkmal. Man mißverstand die Kunst des großen Shakespeare! so hat er nie gedichtet! Diese realistischen Scenen haben für sich freilich schon ein Interesse! Das ursprüngliche Behagen, mit welchem die Personen der Handwerker sich in ihrer Beschränktheit gefallen, die Gesundheit, die kräftige Genußfähigkeit machen sie zu Gestalten einer Welt, die wir mit Freude betrachten. Wie wirkt Zettel, der alles spielen will, auf der Bühne so trefflich! Aber Shakespeare stellt neben eine solche derbe, realistische Gesellschaft eine Welt höheren Denkens, feinern Empfindens, wie die meisten seiner Lustspiele beweisen. Es ist eine treffliche Licht- und Schattenverteilung,

wenn im Sommernachtstraum die burlesken Handwerker in die zarte Elfenwelt einschreiten und neben den feineren Gestalten der Liebe und den gebildeten der Hofwelt erscheinen.

Aber ebensowenig wie Shakespeare die Handwerkerscenen für sich dargestellt hätte, ebensowenig hätte er die Elfenwelt als eine abgesonderte behandelt, wie Drayton in der Nymphidia that, welche freilich keine dramatische Dichtung ist. In dieser Beziehung verstanden die Deutschen den großen Briten am meisten, wie Wieland und Goethe beweisen, welche die Elfen mit der Menschenwelt in die lebendigste Beziehung setzen. Diese Geister haben nur Bedeutung für und durch die Menschen; eine lebendige Verbindung von Geister- und Sinnenwelt, welche überhaupt das Wesen der Kunst ist, ist in Shakespeares Märchenlustspielen vorhanden; und wie im Sommernachtstraum, hat Shakespeare auch im Sturm das Geisterwesen mit der realen Welt in den innigsten Zusammenhang gebracht. Auch in letzterm Drama sind es wie im Sommernachtstraum drei Sphären, die zu gegenseitiger Beleuchtung mit einander in Verbindung gesetzt sind: eine niedere, die den Handwerkerscenen zu vergleichen ist, die Kaliban, Trinkulo und Stephano: eine Sphäre der höheren Gesellschaft, der Fürsten und Könige; eine Sphäre der Elfen oder Naturgeister.

III.

Deutsche Dichter

in ihrem Verhältnis zu Shakespeare.[1]

---

1) Zuerst gedruckt in den Jahrbüchern der deutschen Shakespeare-Gesellschaft (V u. VI), Berlin 1870 u. 1871.

Die reiche Erbschaft, welche Shakespeare in seinen Dichtungen seinem Vaterlande und der Welt hinterlassen hat, war für Deutschland so lange ein fast unbekannter und ungehobener Schatz, bis Lessings sicherer Blick diese Welt von Schönheit, Tiefe und Wahrheit den Deutschen entdeckte. Lessings kritisches Verdienst hat Shakespeares leuchtendes Gestirn den Deutschen in seinem Glanze gezeigt und die Nebel verscheucht, welche in den Zeiten der Unnatur und Formenerstarrtheit den Wert jener Dichtungen zu erkennen verhinderten. Durch Lessing und Wielands Übersetzung wurde Shakespeare ein Urheber neuen Lebens auf dem Gebiete der deutschen Poesie, und die dichterischen Genien bemächtigten sich zuerst jener staunenswerten Schätze und ließen sie auf ihre eigene Produktion wirken. Nicht in ihrem ganzen Umfange haben Shakespeares Dichtungen auf jeden einzelnen Dichter ihren Einfluß geäußert; vielmehr wurde jeder von einer besonderen Richtung Shakespeares angezogen und von derjenigen bestimmt, zu welcher er durch eigene Begabung und Neigung eine vorwaltende Wahlverwandtschaft hatte. Das Zeitalter der beginnenden Liebe zu Shakespeare in Deutschland sehnte sich nach Natur und nach den frischen durch überkünstliche Umzäunung so lange verschlossenen Lebenswassern; „starke Gefühle, lebhafte Bewegungen, Leidenschaften!“ das war der Ruf der stürmischen Jugend des Zeitalters; Shakespeare bot ihnen in Überfülle, was sie suchten, und diese Richtung hat den Dichtern der Sturm- und Drangperiode leidenschaftliche Nahrung gegeben.[1]

Unter diesen Dichtern mag zunächst Reinhold Lenz genannt werden. Er hatte in dem Straßburger Kreise, in welchem Shakespeare

1) Vergl. Ulrici, Shakespeares dramatische Kunst, Leipzig 1869, 3, p. 158. Adolf Stahr, Shakespeare in Deutschland (Prutz, Litterarhistorisches Taschenbuch, Leipzig 1843).

ein Glaubensartikel war, dem auch der jugendliche Goethe angehörte, durch seine Liebe zu Shakespeare eine große Bedeutung. Er bewies diese Liebe durch Vorträge, welche er in einer litterarischen Gesellschaft hielt; er sprach über Coriolan und über „die Veränderung des Theaters bei Shakespeare." In seinen Dichtungen hat Lenz dieser Liebe zu Shakespeare oft schönen Ausdruck gegeben. In dem dichterischen Nachrufe, welchen er der früh verschiedenen Gattin Schlossers, der Schwester Goethes, widmete, hebt er die Stimmung hervor, in welcher die treffliche Frau „mit Shakespeare, der ihren Geist umfing, zitternd oft vor Furcht und Freude, in die Mysterien des hohen Schicksals ging." [1]

Shakespeares Geiste unterwirft sich Lenz mit Demut und Verzagen, er bittet in dem Gedichte „Über die deutsche Dichtkunst" seinen Genius: „Schütze mein einsames Grab, daß kein Blick aus dem Reiche der Seligen von Shakespeares brennendem Auge oder dem düster leuchtenden Auge Ossians oder dem rotblickenden Auge Homers sich auf dasselbe verirre, damit sich meine Asche im Grabe nicht empöre vor Scham, daß ich auch einst wagte zu dichten." [2] Er hatte in demselben Gedicht ein ähnliches Geständnis in einem Bilde ausgesprochen, welches mit Recht O. F. Gruppe auf Shakespeare bezogen hat [3]: „er fühlte", sagt er, „auf einem Sandkorn seine Wurzel stehn, als er auf benachbarten Beeten fremde Blumen himmlischer Zier mit englischem Ausdruck verbunden erblickte, Wunder den Augen, der Nase, den Sinnen, süßes Wunder, selbst dem stolzen kalten Verstande." In einem monologischen Gedichte läßt er Shakespeare auftreten, welcher in einem Theater in London die Geisterscene im Hamlet dargestellt und realisiert sieht, „was er in unvergeßlichen Stunden durchgezittert, durchempfunden, in seiner Seele aufgeführt hat." [4] In der dramatischen Skizze „Pandaemonium germanicum" läßt Lenz auch Shakespeare auftreten; einen Arm um Herder geschlungen erscheint er, Klopstock umarmend ruft er aus: Wir wollen

1) R. Lenz, Gesammelte Schriften, herausg. von L. Tieck 3, p. 252.
2) Ebendaselbst 3, p. 255.
3) R. Lenz, Leben und Werke, p. 305.
4) Schriften von Lenz 3, p. 262.

Freunde sein! Als Shakespeare sichtbar wird, „schleicht Weiße zum Tempel hinaus: Sein ganzer Anhang folgt ihm. Jedermann drängt zu — Shakespeare zu sehen, einige fallen auf ihr Angesicht. Die Franzosen gucken, einer nach dem anderen, nach ihm herüber, setzen sich aber gleich wieder mit einer verachtungsvollen Miene. Die teutschen Jungen machen es ihnen nach.“[1] Die Polemik Lenzens gegen die Franzosen, insbesondere gegen Voltaire, geht mit seiner Begeisterung für Shakespeare Hand in Hand. In dem Aufsatze „das Hochburger Schloß“, sowie in den „Anmerkungen über das Theater“ äußert sich derselbe in Vergleichungen: er stellt die Geistererscheinungen im Hamlet und in der Semiramis zusammen, wie schon Lessing gethan hatte; er vergleicht die Charakterentwickelung des Brutus im Cäsar Shakespeares und Voltaires. Bei der erhabenen, großen Natur, wenn er auf den nackten Felsen des Hochburger Schlosses wandelt, fällt ihm König Lear ein: „Welcher Gewaltige“, ruft er aus, „hat seinen Bogen höher gespannt, tötenderes Geschoß darauf gelegt?“ — Die historischen Dramen Shakespeares nennt Lenz Charakterstücke, in denen „in die Mumie des alten Helden, die der Biograph eingesalbt und spezereit habe, der Poet seinen Geist hauchte.“ Den lebhaftesten Eindruck scheinen Shakespeares Lustspiele auf Lenz gemacht zu haben, und seine begeisterte Stimmung wogt ungestüm in den Worten, mit welchen er in den Anmerkungen über das Theater seine Übersetzung von Shakespeares „Verlorener Liebesmühe“ einleitet: „Wer noch Magen hat und ich kann ihm mit einem bisher unübersetzten Volksstück — Komödie — von Shakespeare aufwarten. — Seine Sprache ist die Sprache des kühnsten Genius, der Erd und Himmel aufwühlt Ausdruck zu den ihm zuströmenden Gedanken zu finden. Mensch, in jedem Verhältnis gleich bewandert, gleich stark, schlug er ein Theater fürs ganze menschliche Geschlecht auf, wo jeder stehen, staunen, sich freuen, sich wiederfinden konnte, vom obersten bis zum untersten. Seine Könige und Königinnen schämen sich so wenig als der niedrigste Pöbel warmes Blut im schlagenden Herzen zu fühlen oder kitzelnder Galle in schalkhaftem Scherzen Luft zu machen, denn

1) Schriften von Lenz 3, p. 226.

sie sind Menschen auch unterm Reifrock, sterben nicht vor unseren Augen in müßig gehenden Formularen dahin, kennen den tötenden Wohlstand nicht." [1]

In diesen aus den Schriften Lenzens mitgeteilten Stellen haben wir den Ausdruck der stürmischen Liebe, mit welcher man in seinem Kreise Shakespeares Dichtungen erhob; was Lessing in der hamburgischen Dramaturgie über Voltaire und Corneille im Verhältnis zu Shakespeare mit Scharfsinn und Witz, mit vernichtender Energie und mit autonomer Liebe zu Shakespeares noch ungekannter Größe gesagt hatte, tönt in Lenzens schwächeren Sätzen wieder, und die springende, himmelstürmende Sprache, in welcher Herder in seinem Aufsatze über Shakespeare seine Empfindungen und Anschauungen ausgeströmt hatte, wird von Lenz oft noch überboten. Aber diese stürmische Verehrung für Shakespeare bleibt noch kritiklos, und für die Größe Shakespeares als eines bewußten Kompositionskünstlers fehlt ihr das Verständnis. „Shakespeares Personen kennen den tötenden Wohlstand nicht", sagt Lenz in den Anmerkungen übers Theater. Aus dieser Meinung scheint seine Vorliebe für Shakespeares Lustspiel „Verlorene Liebesmühe" zu stammen, welches er unter dem Titel „Amor vincit omnia" übersetzte. Nach Wielands Vorgang übertrug er das Werk in Prosa, nur die Sonette und lyrischen Gedichte, in welchen der König und seine Genossen ihre Leidenschaft offenbaren, preisen oder entschuldigen, gab er metrisch wieder. Ist es schon eine große Entbehrung, daß wir in Lenzens prosaischer Übersetzung auf die große Eleganz der Versifikation verzichten müssen, durch welche so viele Stellen dieses Dramas bei Shakespeare wie Juwelen leuchten, so hat auch der Übersetzer in seinen metrischen Übertragungen die Feinheit nicht verstanden, mit welcher Shakespeare in den Sonetten und lyrischen Strophen die Personen charakterisiert, deren Empfindungen und Anschauungen ausgedrückt werden; Lenz verwischt vielmehr in den metrischen Übersetzungen das Besondere und Individuelle. Desto mehr fühlte er sich von den Witzgefechten der Personen und von den Paradoxien der Clowns angezogen; die Absurditäten derselben, erzählt

1) Schriften von Lenz 2, p. 229.

Goethe von dem Shakespearekreise in Straßburg, machten unsere Glückseligkeit und wir priesen Lenzen als einen Begünstigten, daß ihm das Epitaphium des von der Prinzessin geschossenen Hirsches so gut gelungen war.[1] Aus der Beschaffenheit dieser Übersetzung mag man schließen, in welcher Weise Shakespeare auf die eigenen Dramen dieses Dichters gewirkt hat. Zunächst stößt man in denselben auf Reminiscenzen aus Shakespeare, wie denn in dem „Hofmeister" das Liebespaar Fritz von Berg und „Auguſtchen" Miene machen als Romeo und Julie sich zu gerieren. Wenn in dem Drama „Der neue Menoza" der Graf ausruft: Der verdammte Kerl, wo er bleibt! wo er bleibt! wo er bleibt! Gleich wollt' er zurück sein, wollt' fliegen, wie Phaethon mit den Sonnenpferden,[2] — so ist in dem Vergleich dieselbe Rücksichtslosigkeit gegen die antike Sage von Phaethon bewiesen, wie es Julie thut in dem berühmten Monologe: „Hinab, du flammenhufiges Gespann!" Der scharf geißelnde moralische Unwille Hamlets gegen eine entartete Welt kehrt in den bitteren Worten des Prinzen in dem Drama „Der neue Menoza" wieder.[3] In der Komödie „Freunde machen den Philosophen" wird ein Drama im Drama aufgeführt, in welchem es sich um die Liebe des Sohnes zur Mutter handelt und Ninon Lenclos auftritt, wie im Hamlet der Mord Gonzagos oder im Sommernachtstraum Pyramus und Thisbe als Drama im Drama aufgeführt werden. — In der Komposition seiner Dramen scheint sich Lenz eine Eigentümlichkeit Shakespeares

1) Goethes Werke (in 40 Bänden) 22, p. 58.

2) Schriften von Lenz 1, p. 141.

3) Schriften von Lenz 1, p. 102: Alles, was ihr zusammenstoppelt, bleibt auf der Oberfläche eures Verstandes, wird zur Lust, nicht zu Empfindung, ihr kennt das Wort nicht einmal; was ihr Empfindung nennt, ist verkleisterte Wollust; was ihr Tugend nennt, ist Schminke, womit ihr Brutalität bestreicht. Ihr seid wunderschöne Masken mit Lastern und Niederträchtigkeiten ausgestopft, wie ein Fuchsbalg mit Heu; Herz und Eingeweide sucht man vergeblich, die sind schon im zwölften Jahre zu allen Teufeln gegangen.

Hamlet 3, 1: Ich weiß auch von euren Malereien Bescheid, recht gut. Gott hat euch ein Gesicht gegeben, und ihr macht auch ein anderes; ihr schlendert, ihr trippelt und ihr lispelt, und gebt Gottes Kreaturen verhunzte Namen und stellt euch aus Leichtfertigkeit unwissend.

besonders zum Muster genommen zu haben. Die Lustspiele des letztern verdanken ihre Tiefe und ihren Reichtum an entgegengesetzten Farben der Neigung des Dichters die Sphäre der Heiterkeit mit tragischen Stimmungen zu unterbrechen, bestimmte Charaktere bis an die Grenze eines tragischen Geschickes zu führen und auf dem dunkeln Grunde des erschütterten Seelenlebens die Regenbogenfarben eines heiteren Ausgangs erscheinen zu lassen. Die Entwickelung der Geschicke eines Antonio im Kaufmann von Venedig, der Imogen und des Posthumus im Cymbeline, der Hero in Viel Lärmen um Nichts, der Hermione und des Leontes im Wintermärchen geben hiervon Zeugnis. So hat auch Lenz in seinen Komödien die tragischen Momente nicht gescheut; das Drama „Der Hofmeister" endet mit heiterem Ausgange; obwohl „Auguſtchen" ein gefallenes Mädchen ist und Mutter eines Kindes von ihrem Hofmeister, so ist ihr Verlobter, wie Gervinus sagt, „doch Philosoph genug, sie zu heiraten, alles, damit es ein Lustspiel wird." Dem Lustspielausgange ließ Lenz Scenen vorausgehen, durch welche er viele Herzen der Zeitgenossen erschütterte; und die Handlung „Auguſtchens", welche mit ihrem Kinde in einem Teiche den Tod suchen will, aber von ihrem Vater gerettet wird, erschien auch in unseren Tagen dem Biographen Lenzens herzzerreißend und von einer nicht zu überbietenden Kraft und Wirkung.[1] So ist auch in anderen Stücken Lenzens, welche er ausdrücklich Komödien nennt, wie im Neuen Menoza, in den Dramen „Die Soldaten" und „Freunde machen den Philosophen" des Herzzerreißenden sehr viel; aber wenn Lenz in dieser Verbindung tragischer und heiterer Elemente dem Vorbilde Shakespeare folgte, so hat er dasselbe in der Feinheit und Harmonie der Darstellung, in welcher die Mannigfaltigkeit der Situationen zu einer höheren idealen Einheit gestimmt wird, keineswegs erreicht. Vielmehr bleibt er mit Vorliebe an der Nachahmung der „Natur" haften; unter der Natur aber verstand er, wie er selbst ausspricht,[2] „die Dinge, die wir um uns herum sehen, hören et cetera, die durch die fünf Thore der

1) O. Gruppe, Reinhold Lenz, p. 265.

2) Anmerkungen über das Theater; Schriften, 2, p. 204.

Seele in dieselbe hineindringen und nach Maßgabe des Raumes stärkere oder schwächere Besatzung hineinlegen, die dann anfangen in dieser Stadt zu leben und zu weben, sich zu einander zu gesellen, unter gewisse Hauptangriffe zu stellen, oder auch zeitlebens ohne Anführer, Kommando und Ordnung umherschwärmen."

In diesem Sinne hatten, wie er meinte,[1] „die Dichter vor und unter der Königin Elisabeth sich nicht entblödet die Natur mutterfaden nackt auszuziehen und dem keusch- und züchtigen Publikum darzustellen, wie sie Gott erschaffen hat." In dieser Auffassung lag Lenzens Ideal, und in der mutterfadennackten Natur glaubte er Shakespeare am meisten zu erreichen. Shakespeare hat das niedrige und gemeine Leben der Menschen mit antiker Unbefangenheit dargestellt, er steigt in die niedere Wirklichkeit zuweilen für unsern Geschmack zu tief hinab; es ist keine sittlich anziehende Gesellschaft, welche wir in dem Hause der Frau Hurtig in der Person der Doll Tear-sheet und Falstaffs wahrnehmen; die Personen, welche der gemeinen Lebenssphäre in Maß für Maß angehören, erregen das gerechteste sittliche Bedenken; aber immer leuchten in dem Schmutze die Funken des Witzes auf, und wenn die Sittlichkeit abgestoßen wird, wird der Verstand beschäftigt durch Geist und Humor, den die Welt des Gemeinen entwickelt. Trotzdem bemächtigt sich ihrer die Gerechtigkeit; der schwere Fall Falstaffs, die schlimme Bestrafung Lucios (in Maß für Maß) giebt überdeutlich zu erkennen, wie der Dichter seine Darstellungen des Gemeinen angesehen wissen wollte. Sie bilden den schroffen Gegensatz gegen eine ideale Welt; der Sieg der letzteren ist um so triumphierender, je größer die Gefahr zu sein schien, daß die Sphäre des Gemeinen in ihrer behaglichen Selbstgenügsamkeit und witzigen Selbstsucht Recht behalten und vor der sittlich idealen Welt den Preis davon tragen würde. Dieses hohe Gesetz, dem Shakespeare seine Darstellung des Gemeinen unterordnet, den weiten Umfang und die durchgreifende Energie desselben kannte Lenz nicht; er lernte von Shakespeare „Derbheit", und befleißigte sich derselben um so mehr, je mehr ihm, wie Gruppe sagt,[2] die verschleierte Lüsternheit zuwider

1) Anmerkungen über das Theater; Schriften 2, p. 203.
2) Reinhold Lenz, p. 80.

und verhaßt war, wie sie Wieland darstellte; aber diese Derbheit ist nicht durch Witz und Humor gemildert und ein hinreichendes ideales Gegengewicht ist ihr nicht gegeben. Der Witz und Humor, diese glänzenden Gaben Shakespeares, ließen sich nicht lernen, und so bleibt in den Scenen, in welchen Lenz das gemeine Leben darstellt, nichts übrig als der plumpe Cynismus. Der Charakter der Frau Blitzer in der Komödie „Der Hofmeister" und ihr Auftreten gegen den Studenten Pätus [1] erinnert einigermaßen an Frau Hurtig und Falstaff; aber die wahre Komik fehlt und nur rohe Schimpfwörter und wüste Gemeinheit bezeichnet das, was Lenz Natur nannte. Der Major in demselben Drama ist eine der Frau Blitzer an Stand und Bildung überlegene Gestalt; aber seine Ausdrücke sind oft aus dem Schimpfwörterlexikon der Frau Blitzer entlehnt. Der rohe und doch witzlose Ton beherrscht die Konversation in dem Drama „Die Soldaten;" auch O. Gruppe,[2] der den Gestalten dieses Dramas Kraft und Frische zuschreibt, „wünscht doch der Zeichnung mehr Schönheit und Harmonie." Die kraftgenialischen, d. h. die rohen Ausdrücke sind den Offizieren nach Lenzens Darstellung sehr geläufig. Es fehlt auch hier eine ideale Welt als überwindender Gegensatz. Zur Beurteilung solcher Gestalten des niederen Lebens, wie sie Lenz zu entwerfen liebte, ist seine Äußerung sehr wichtig, „daß er", wie er in den Anmerkungen über das Theater sagt [3], „den charakteristischen, selbst den Karikaturmaler höher schätze, als den idealischen, denn es gehöre zehnmal mehr dazu eine Figur mit eben der Genauigkeit und Wahrheit darzustellen, mit der das Genie sie erkenne, als zehn Jahre an einem Ideal der Schönheit zu zirkeln, das endlich doch nur in dem Hirn des Künstlers, der es hervorgebracht, ein solches sei." Diese Neigung zur Karikatur teilten mit Lenz auch andere Dichter seines Zeitalters, sie suchten, was Lenz nie gelang, humoristische Scenen zu bilden, und ließen Shakespeares komische Gestalten auf sich wirken. Von der Idylle des Maler Müller „Bachidon und Milon", sagt H. Hettner, „sie sei vielleicht die ergötzlichste Humoreske,

1) Schriften von Lenz 1, p. 23 f.
2) Reinhold Lenz, p. 30.
3) Schriften 2, p. 212.

welche die deutsche Litteratur aufzuweisen habe."[1] Der Satyr Bachidon ist in seiner unersättlichen Trinklust gezeichnet; daß hinter dem alten Satyr Falstaff vorsieht, bemerkte schon Gervinus;[2] er gleicht dem Falstaff in der Neigung seine Genußsucht und Schwäche witzig zu beschönigen; in einzelnen Stellen sind Shakespeares Wendungen namentlich in der Benutzung cynischer Ausdrücke kopiert.[3]

Wenn diese Dichter, wie Lenz und Maler Müller, von dem Realismus Shakespeares, von der unverhüllten Darstellung der Wirklichkeit angezogen und in ihrem Dichten bestimmt wurden, so waren ihnen nicht minder willkommen die gesteigerten Charaktere, die wilden und gigantischen Leidenschaften, welche Shakespeare tiefer, umfangreicher und kolossaler als irgend ein anderer Dichter zur Darstellung gebracht hat. In seinen frühesten Dramen hat er jene Weiber geschildert, welche, wie in Heinrich VI. „schimpfen, kratzen, beißen, ins Gesicht speien, Ohrfeigen geben", welche den heftigsten Ausbrüchen der Leidenschaft, insbesondere der Rache, sich überlassen. In dieser Weise ist in Lenzens Komödie „Der neue Menoza" mit Übertreibung die spanische Gräfin Donna Diana gezeichnet, welche die Sanftmut den Männern überlassen will, „den Hunden, die uns die Hände lecken und im Schlaf an der Gurgel packen",[4] welche mit den wildesten Ausdrücken das wildeste Thun verbindet.

Mehr noch als Lenz ist Maxim. Klinger von Shakespeare zur Darstellung heftiger Leidenschaften, bis zur Wildheit gesteigerter Charaktere gereizt worden. In einem seiner frühesten Dramen „Das

1) Dichtungen von Maler Müller. Mit Einleitung herausgegeben von H. Hettner. Leipzig 1868, Bd. 1 p. VII.

2) Geschichte der deutschen Dichtung 4, p. 579.

3) Vergl. Müllers Dichtungen von H. Hettner 1, p. 77: Bachidon: Getrunken muß man haben, siehst du, und ich habe heute noch kein Tröpfchen über mein Herz gebracht, mein Seel! Milon: Schwör, daß du erwürgen möchtest! Ei du fetter, schmerbauchiger Lümmel! Nicht getrunken? Mein Schlauch ist halb leer! Nicht getrunken, nein! Nicht getrunken! So zu schwören.

Shakespeare, Heinrich IV. I. 2, 4: Falstaff: Ein Glas Sekt. Ich bin ein Schelm, wenn ich heute was getrunken habe. Prinz Heinrich: O Spitzbube! Du hast dir kaum die Lippen vom Trinken abgewischt.

4) Schriften von Lenz 1, p. 100.

leidende Weib", welches L. Tieck mit Unrecht unter Lenzens Schriften aufgenommen hat, begnügt sich Klinger noch, die schöne Leidenschaft Juliens und Romeos mit dem romantischen Zauber der Mondnacht, der Nachtigallentöne in Prosa zu kopieren, eine Kopie, welche freilich hinter dem Original in Farbe, Glanz, Schönheit und charakterisierender Tiefe unendlich zurückbleibt, aber den Beweis liefert, wie weit die Benutzung Shakespeares ging.[1] Mäßiger, schwächer und farbloser ist die Kopie des Percy in der Person des Heinrich von Castilien in Klingers Conradin. In diesem Drama ist das Sichüberstürzende des Percy, der vor Leidenschaft andere nicht zu Worte kommen lassen kann, in der Person Heinrichs von Castilien nachgebildet;[2] den kriegerischen Mut und die trostlose Lebensanschauung in der Niederlage des Glücks haben beide Charaktere gemein.[3] Mehr

1) Das leidende Weib A. 3, Scene 3—5 bei Tieck, Schriften von Lenz 1, p. 191.

2) Vergl. Heinrich IV. I, 1, 3 und Klingers Conradin (Sämtliche Werke, Stuttgart 1842) 1, p. 255 fg.

3) Shakespeare, Heinrich IV. I, 4, 1:

Percy. Kommt, gebt mir mein Pferd,
Das wie ein Donnerkeil mich hin soll tragen,
Wo mir der Prinz von Wales den Panzer beut.
Heinrich auf Heinrich, Roß auf Roß gestellt,
Soll kämpfen, bis der Ein' als Leiche fällt.

Klinger, Conradin (Sämtliche Werke, Stuttgart 1842) 1, p. 266:

Heinrich. Schildknapp! Meinen Tiger! Meinen tollen, tapferen Araber! Meine Waffen aus Tunis! Ich will ein Türke sein! Fliege! ich will Karl von Anjou mit dem Schwerte der Ungläubigen ermorden!

Shakespeare Heinrich IV. I, 5, 4:

Percy. Doch ist der Sinn des Lebens Sclav, das Leben der Narr der Zeit; und Zeit, des Weltlaufs Zeugin, muß enden.

Klingner, Conradin p. 290:

Ein blindes, dummes Ohngefähr beherrscht diese Erde! Wie! das edelste, schönste Werk der Natur in euch so zu zerschlagen, und einem stolzen, hartherzigen, blutgierigen Sklaven des Papstes Sieg zu verleihen, der die Menschheit mit Füßen tritt! Ich sage, es liegt Unsinn darinnen, weiter zu denken, als an sein Roß und an sein Schwert. Wir sind die Beute des Zufalls, der noch verwirrter und toller ist, als Heinrichs wahnsinniger Kopf.

noch wurde Klinger von Shakespeares Rachetragödien ergriffen. Auf diesem Gebiete hat Shakespeare die furchtbarsten Leidenschaften und Charaktere dargestellt. Nicht bloß in dem Titus Andronicus sind Greuel der Rache auf Greuel gehäuft, auch in Heinrich VI. und Richard III. ist die Rache ein vorherrschender Zug. In der Gestalt Margaretens lebt die Rache der Lancaster fort und steigert sich zum furchtbaren Fluche. Noch im Hamlet ist der Ausgang von der Rache genommen; der Sohn, das ist die Forderung antiker Blutrache, welche in dem Geiste des alten Hamlet verkörpert ist, soll den Vater an dem Mörder rächen. Das Rachegefühl spricht sich in Hamlet so leidenschaftlich aus, daß er den Mörder nicht töten will, als dieser betet, „das wäre Sold und Löhnung, Rache nicht" —, daß er ihn töten will, „wenn er berauscht ist, schlafend, in der Wut, in seines Betts blutschänderischen Freuden, beim Doppeln, Fluchen oder anderem Thun, das keine Spur des Heiles in sich hat", damit „seine Seele so schwarz und so verdammt sei, wie die Hölle, wohin er fährt" (3, 4). Diese Racheleidenschaft wird im Hamlet bezeichnend genug für Shakespeares weitere Entwickelung nicht mehr in ihrer heiß vordringenden Wut dargestellt, sie scheint vielmehr gebrochen an einem Charakter, der wie Hamlet durch mildere Naturanlage, Bildung und Philosophie den Naturforderungen der Blutrache entfremdet ist. Die Darstellung dieser Racheleidenschaft nehmen die Dichter der Sturm- und Drangperiode mit Vorliebe auf; sie tritt in einer Anzahl von Dramen Klingers hervor; sie ist ein Motiv in Schillers Räubern und in Kabale und Liebe, und mit diesem Zuge hängt zusammen, daß diese Dichter so gern zerrüttetes Familienleben, feindliche Brüder, eifer- und rachsüchtige Liebe (wie Ferdinand in Kabale und Liebe beweist), überhaupt die heftigsten Leidenschaften darstellen. Am schwächsten erscheint die Racheleidenschaft noch in Klingers Drama „Sturm und Drang." Der Haß des Lord Berkley gegen den Lord Bushy, durch Mißverständnisse erzeugt und genährt, sucht und findet Rache, indem der Sohn des Lord Berkley den Lord Bushy zur See zu vernichten meint; aber der Sohn Bushys und die Tochter Berkleys hegen auch getrennt zu einander eine leidenschaftliche Liebe, wie sich auch die Liebe Romeos und Juliens auf dem gefahrvollen Boden feindlicher Familien ent-

faltet; [1] aber während die letzteren, welche so leidenschaftlich in ihrer Liebe sind als die Eltern derselben erhitzt in ihrem Haß, ein tragisches Schicksal haben, wirken die Liebenden in „Sturm und Drang" versöhnend auf den Haß der Väter.

Dagegen ist die Rachetragödie in Klingers Drama „Stilpo und seine Kinder" in ihrer vollen Blüte. In diesem Drama sind Motive aus Hamlet und Romeo benutzt. Wie dem Hamlet der Vater ermordet ist, so ist Rinaldos Vater, der alles zum Wohle des Volkes that, unschuldig mit schwarzer, schrecklicher Verräterei der Kopf abgeschlagen. Den Sohn ergreift auf der Stätte des Todes der Geist seines Vaters, „trat vor ihn, redete mit ihm und fordert Rache." [2] Rinaldo nennt dies ein wonnevolles Wort; zugleich gefällt er sich in Melancholie, Humor und in einiger Raserei. „Eine kleine Art von Raserei", sagt er, „kann nichts schaden, es ist Gottes Eingebung in solchen Fällen." Im übrigen zeigt er größere Entschlossenheit als Hamlet und bringt dem Geiste seines Vaters Totenopfer, indem er die Verräter desselben ergreift und vernichtet. Diesen Hamletstudien hat Klinger einige Farbe aus Romeo und Julie beigemischt; der Sohn und die Tochter der feindlichen Familien, Horatio und Seraphine, sind durch leidenschaftliche Liebe verbunden, und Horatio findet den Tod. Auch eine Reminiscenz aus Richard II. glaube ich in der Gärtnerscene in dem Drama Stilpo wahrzunehmen.[3] Von der furchtbaren Rache- und Fluchgestalt Margaretens in Richard III. hat Klinger ein Abbild, freilich nur ein schwaches und farbloses, in der Herzogin Cornelia in dem Drama „Die neue Arria" gegeben. Der Herzogin ist der Gemahl vergiftet, wie Margaretens Gemahl durch Richard ermordet ist. Cornelia will Flüche auf Flüche gegen den Mörder häufen; der Rosaline ruft sie zu: „Laß Dir Rache Kraft geben! Laß uns ihn zerreißen, wo wir ihn ertappen, wie rechtschaffene Weiber. Laß uns in seinem unreinen Blute baden, ihn an den Haaren

1) Unter dem Einflusse der nächtlichen Balkonscene in Romeo und Julie ist auch im „Sturm und Drang" (Klingers Theater, Riga 1786, 2, p. 326) das zärtliche Gespräch zwischen Carolinen und ihrem Geliebten gedichtet.

2) Klingers Theater, Riga 1787, 3, p. 254, 256, 259.

3) Klingers Theater, 3, p. 300.

schleppen wie Weiber. Das soll Gelächter sein und Freude."[1] Das Andenken an den gemordeten Gemahl und die Sehnsucht an den Mördern Rache zu nehmen stärkt und nährt die Herzogin durch ein Gemälde, welches den Helden in seiner jugendlichen Kraft und Schönheit darstellt. „Sieh, Liebe!" ruft sie auf das Bild hinweisend der Donna Solina zu, „diese Stirne, diese Augen, dieses Feuer, das die Feinde matt schlug! So wie er dasteht, kam er aus der Schlacht, wo er einen gefahrvollen Sieg erfochten."[2] Das Bild des Mörders, des Galbino, den sie einen Tiberius nennt, hängt Cornelia des Nachts auf, „um unabläßig ihren Haß zu stärken."[3] Bei diesen Stellen wird man an Hamlet erinnert, welcher in der Strafrede an seine Mutter von der Hinweisung auf die Bilder seines Vaters und Oheims einen so wirksamen Gebrauch macht. — Die Rachetragödie hat sich auch in Klingers Drama „Die Zwillinge" erneuert. Der besinnungslose, zum Mord fortschreitende Haß des Guelfo gegen seinen Bruder Ferdinando bildet die wesentliche Handlung des Dramas; Guelfo, sonst kraftvoll und ritterlich tapfer, ist voll Wut gegen den Bruder, weil er ihn nicht für den Erstgeborenen hält, ihn sich in der Liebe des Vaters, im Besitz der Güter und der Braut vorgezogen sieht; man wird einigermaßen an Edmund in König Lear erinnert. Die höchst wirksame Situation feindlicher Brüder entlehnte dem letzteren Drama Klinger in dem Trauerspiel „Otto", in welchem er auch Goethes Götz benutzt hat. In dem „Otto" handelt der eine Bruder verräterisch gegen den Vater wie Edmund, der andere rettend wie Edgar. Der letztere, der ältere Sohn des Herzogs Friedrich, ist, wie Edgar, der von dem Vater mit Mißtrauen verfolgte, welches der jüngere Sohn zu pflanzen und zu nähren gewußt hat. Der alte Herzog, auf der Flucht vor dem zweiten, entarteten Sohne, nur von einem Diener begleitet, im Walde, an einem Morafte, in der Nacht, äußert seine Schmerzen über den Undank der Kinder ähnlich wie Lear, und die Natur wird von ihm als mitempfindend angeredet wie von Lear;[4]

1) Klingers Theater, Riga 1786, 2, p. 183.
2) Klingers Theater 2, p. 187.
3) Ebendaselbst.
4) Klinger, Otto, Leipzig 1775, p. 119.

er trifft auf einen Wahnsinnigen, und wie Lear den verstellt wahnsinnigen Edgar anredend sagt (3, 4): „Was, brachten ihn die Töchter in solch Elend? Konntest du nichts retten? Gabst du alles hin?“ so fragt in Klingers „Otto“ der Herzog die Mutter des Wahnsinnigen: „Weib, sage mir, haben ihn seine Kinder so gemacht?“ [1] Auch andere Situationen und Charaktere in Klingers „Otto“ erinnern an Shakespeare. In dem Rate von Wieburg, welcher seinem Herrn, dem Bischof Adalbert, mit derselben Treue, Redlichkeit, Offenheit und Derbheit dient, wie Kent dem Lear, und das Loos der Verbannung erfährt, wie Kent, kann man abgeschwächte Charakterzüge des letzteren erkennen.

Einen größeren Einfluß hatte der Charakter Edmunds auf die Gestaltung des Franz Moor in Schillers Räubern. Das Verhältnis zweier Brüder, von denen der eine den anderen aus der Liebe des Vaters durch Intrigue und Bosheit verdrängt, der Verdrängte noch nach schweren Leiden und unerkannt der Retter des Vaters wird, welchem der andere Bruder nach dem Leben trachtet, fand Schiller in der Erzählung von Schubart im Schwäbischen Magazin von 1775. Diese Erzählung selbst hat große Ähnlichkeit mit Shakespeares Darstellung der Schicksale, Leiden und Rettung, welche Gloster durch seine Söhne Edmund und Edgar erfährt. Daß Shakespeares Genius auf den Verfasser der Räuber eine unwiderstehliche Wirkung geübt hatte, spricht dieser in der von ihm verfaßten Kritik der Räuber mit feiner Selbstkenntnis aus, indem er sagt, man werde es, wenn nicht an den Schönheiten, doch desto gewisser an den Ausschweifungen merken, wie sehr der Dichter der Räuber sich in seinen Shakespeare vergafft habe. „Wie ein gewaltiger felsenstürzender Strom“ hatte den Jüngling Schiller die Dichtung Shakespeares ergriffen, seit er zuerst durch den Unterricht des Professors Abel, dem er später den Fiesko widmete, mit einzelnen Stellen aus Othello in Wielands Übersetzung bekannt geworden war. In der Jugendperiode seiner dramatischen Dichtung ist Schiller von den Dramen Shakespeares am meisten ergriffen worden, in welchen wie in Richard III., Lear, Othello u. a. die verbrecherischen Charaktere und die unmäßig gesteigerten Leiden-

1) Klingers Theater 2, p. 148.

schaften am stärksten hervortreten. In dem Charakter des Franz von Moor kann man auch Züge aus Shakespeares Jago wahrnehmen, welche mit anderen Richard III. und Edmund entlehnten gemischt sind. An Richard erinnert der Dichter selbst ausdrücklich: „hütet Euch dann", sagt Moser zu Franz, „hütet Euch ja, daß Ihr da aussieht, wie Richard und Nero!" [1] Zu seinen maßlosen Verbrechen wird Franz getrieben durch die Begierde nach Herrschaft und Besitz, wie Edmund und Richard Gloster; Ränke und Lüge sind die Mittel, durch welche er zum Ziele gelangt, wie jene beiden; der alte Moor, so leichtgläubig wie Gloster, dessen Schwachheit jedoch der Dichter durch den astrologischen Aberglauben motiviert hat, giebt den Verleumdungen des Franz gegen seinen Bruder Karl so willig Gehör, wie Gloster den boshaften Einflüsterungen Edmunds gegen Edgar; Franz wie Richard III. umhüllen ihre Bosheit mit dem Mantel erheuchelter Frömmigkeit und „scheinen Heilige, wo sie Teufel sind." [2] Vor sich selber bekennt sich Franz wie Edmund zu jenem ruchlosen Materialismus, welcher sich auf die Natur beruft, sittlich heiligen Gesetzen gegenüber; [3] Franz wie Richard III. verhöhnt das Gewissen: Gewissen, ruft Richard III. seinen Streitern zu, ist ein Wort für Feige nur, zum Einhalt für den Starken erst erdacht; uns ist die Wehr Gewissen, Schwert Gesetz; so nennt Franz das Gewissen „einen Lumpenmann, Sperlinge von Kirschbäumen wegzuschrecken, einen milzsüchtigen, podagrischen Moralisten, der alte Wucherer auf dem Todesbette foltere, bei ihm aber nimmermehr Audienz bekommen soll." [4] Aber beide, Franz wie Richard III., erliegen der Macht des Gewissens zunächst durch Träume. Die Traumbilder, durch welche Franzens Seele auch im wachen Zustande zusammenbricht, deren erschütternde Wirkung er in der Erzählung an Daniel vergeblich durch Sophistik wegzuhöhnen sucht, sind die Anschauungen des jüngsten Gerichts und die Erscheinung des alten Mannes, der eine Locke vom silbernen Haupthaar schneidet und sie in die Schale der Sünden Franzens

1) Schillers Werke, Stuttgart 1838, 2, p. 159.
2) Vergl. Schiller 2, p. 14. 17.
3) K. Lear I, 2; Schillers Räuber 1, 1 (p. 22).
4) Schillers Räuber 1, 1 (p. 21); 4, 2 (p. 122).

wirft. So erzählt auch Clarence in Richard III. (1, 4) dem Brackenbury den Traum seines belasteten Gewissens, wie der grimme Fährmann, den die Dichter singen, ihn über die betrübte Flut setzt ins Königreich der ewigen Nacht, und wie ein Schatten laut den Furien zuruft den eidvergessenen Clarence zu ergreifen und ihn auf die Folter zu nehmen! Daß dem Franz im Traum der eigene Vater, der alte gramgebeugte Mann erscheint, entspricht ganz dem Umstande, daß Richard III. in bedrängter Lage vor der Schlacht von Bosworth die Geister der von ihm Gemordeten erscheinen und ihm „Verzweifl' und stirb" zurufen. Auch in der äußeren Gestalt erinnert Franz von Moor an Richard III. Shakespeare ließ die Seele Richards, vollendet häßlich, wie sie durch Verbrechen ist, auch in einem häßlichen Körper erscheinen, und Richard selber schildert sich (1, 1) als „von der Natur um Bildung falsch betrogen, entstellt, verwahrlost, vor der Zeit gesandt in diese Welt des Atmens, halb kaum fertig gemacht, so lahm und ungeziemend, daß Hunde bellen, hinkt er wo vorbei!" So glaubt Franz große Rechte zu haben über die Natur ungehalten zu sein. „Warum mußte sie mir", ruft er aus (1, 1 p. 20), „diese Bürde von Häßlichkeit aufladen? Warum gerade mir die Lappländernase? gerade mir dieses Mohrenmaul? diese Hottentottenaugen? Wirklich, ich glaube, sie hat von allen Menschensorten das Scheußlichste auf einen Haufen geworfen und mich daraus gebacken." Aber er will der Natur nicht unrecht thun; er gesteht, daß sie ihm Erfindungskraft gegeben habe. Er ist ausgerüstet mit ätzend eindringendem Scharfsinn, und seine Bosheit bringt Meisterstücke des psychischen Denkens hervor (2, 1 p. 49). Man hat in Bezug auf den Charakter Franzens hervorgehoben, daß die Begriffe, welche der hohe Grad spitzfindigen Denkens voraussetzt, ihn notwendig hätten veredeln müssen, oder, wie Carlyle sagt, daß er hätte einsehen müssen, die Politik der Redlichkeit sei die beste.[1] Aber Schiller folgte auch in diesem Verhältnisse dem Vorgange Shakespeares, welcher Richard III. mit einem kolossalen Verstande, einem überlegenen Scharfsinn begabte. Wenn Schiller in der Selbstkritik seines Dramas von den Aus-

1) Emil Palleske, Schillers Leben und Werke, I, p. 249.

schweifungen spricht, an denen man den Einfluß Shakespeares erkennen werde, so sind diese Ausschweifungen in dem Umstande sichtbar, daß Franz in seiner Bösewichtsentwickelung uns unerklärlich bleibt, während Shakespeare uns den Grund und Boden anschaulich macht, aus welchem ein Riesengiftbaum, wie Richard III. ist, zu solcher Höhe emporwachsen konnte. In der Person Richards steigerte Shakespeare die Darstellung des Bösen zum schaudererregend Monumentalen; seine furchtbaren Kräfte hat Richard aus der allgemeinen Verwilderung der Zeit gesammelt, er ist, wie F. Vischer in seiner trefflichen Entwickelung dieses Charakters sagt, die Frucht eines langen Bürgerkrieges, der ungeheuren Entartung aller politischen und sittlichen Kräfte, die Pestbeule, worin die lang gegorene Eiterung giftig ausbricht, „die bauchige Spinne, der giftgeschwollene Molch", das Krankheitsprodukt, das die erkrankten Organe und dann sich selbst zerstört, das Strafwerkzeug, das die allgemeine Verderbnis sich selbst bereitet hat, das alles um sich herum und dann sich selbst vernichtet",[1] wogegen Franz ein Privatbösewicht ist. In den Mitteln, welche derselbe zur Erreichung seiner Zwecke gebraucht, geht er teilweise wie Jachimo (im Cymbeline) zu Werke. Er will seines Bruders Braut demselben entfremden und für sich gewinnen und sucht dieses durch verläumderische Anklagen gegen die Sittlichkeit des Abwesenden zu erreichen (p. 43—45); als diese wirkungslos bleiben, nimmt er sie zurück und stellt sich, als ob er Amaliens Liebe nur auf eine harte Probe habe stellen wollen. Genau so verfährt Jachimo gegen Imogen (Cymbeline 1, 7).

Die dramatischen Charaktere Shakespeares, in welchen die Bosheit mehr oder weniger verkörpert ist, ein Richard, Edmund, Jago und Jachimo, scheinen noch auf andere Gestalten in den Dramen der Sturm- und Drangperiode Schillers gewirkt zu haben. Die schleichende Bosheit des Sekretär Wurm, welcher durch Intrigue seine Zwecke zu erreichen sucht und der Urheber der Eifersucht Ferdinands ist, trägt etwas von Jagos Charakterzügen an sich. Gesteigert ist die Bosheit in der Gestalt des Mohren Hassan im Fiesko zur Lust am Bösen, und bemerkenswert ist, daß der Dichter diesen Charakter in

1) Kritische Gänge, neue Folge 2, p. 16.

seinen Quellen nicht vorfand, daß er vielmehr eine frei hinzugefügte Schöpfung Schillers ist. Man hat ihm einen Galgenhumor zugeschrieben;[1] in der That ist die Freudigkeit des Stolzes, welche er über gelungene Verbrechen empfindet, gerade so groß, wie das Gefühl der Beschämung, das ihn ergreift, wenn er hinter seiner Verbrecheraufgabe, wie in dem Mordversuche auf Fiesko, zurückbleibt. Auf den Titel eines Schurken ist er stolz, denn er betont ausdrücklich seine Verbrecherehre; aber den Titel eines Dummkopfs verbittet er sich.[2] Man wird bei diesem „confiscierten Mohrenkopfe" an den Mohren Aaron in Shakespeares Titus Andronicus erinnert, der, ein vollendetes Verbrecherscheusal, eine kolossale Lust am Bösen hat und „jeden Tag verflucht, wo er besondere Bosheit nicht beging" (5, 1).

Diese Dichter der Sturm- und Drangperiode lieben es, wie wir erwähnten, Charaktere der heftigsten Leidenschaft darzustellen. Ein Charakter dieser Art, der sich zur vernichtenden Eifersucht steigert, ist Ferdinand in Kabale und Liebe. Er spielt in der bürgerlichen Welt, in welche ihn der Dichter versetzt hat, die Rolle des Othello. Die gesteigerte Leidenschaft nimmt ihm Urteil und Besonnenheit wie dem Othello; dieser wird mehr durch eigene blinde Wut getäuscht, als durch die Ränke Jagos, die für einen nüchtern und besonnen Denkenden plump und wirkungslos wären, und mit Recht wird Othello von Emilia „ein Dummkopf, blöder Thor, hirnlos wie Kot" genannt (5, 2). So leidenschaftlich besinnungslos ist auch Ferdinand; sonst hätte er bei der Kenntnis, die er von den Ränken und Verbrechen seines Vaters hatte, bei der vollendeten Verachtung, mit welcher er ein Subjekt wie den Hofmarschall von Kalb behandelt, doch das Gewebe der Intrigue wenigstens ahnen und vor übereiltem Handeln zurückschrecken müssen. Daß dem Dichter des Ferdinand in der Darstellung der Leidenschaft, welche alle Ufer der Besonnenheit überflutet, Othello vorschwebte, glauben wir auch aus dem Gange der Entwickelung, den der Charakter und das Handeln des Ferdinand nimmt, schließen zu können. Als dieser überzeugt zu sein glaubt, daß Luise treulos und eine Buhlerin sei, glaubt er „noch Dank zu

1) K. Fischer, Schiller als Komiker, p. 55.
2) Schillers Werke 2, p. 202.

verdienen, daß er die Natter zertritt, ehe sie auch noch den Vater verwundet" (p. 452), er wähnt in frevler Selbstüberhebung, daß „die obern Mächte ihm ihr schreckliches Ja herunter nicken, daß die Rache des Himmels unterschreibt und Luisen ihr guter Engel fahren läßt" (p. 457). Entschlossen sie zu töten wird er tief bewegt durch „ihre süße melodische Stimme", durch das Ebenmaß ihrer vollkommenen Schönheit (p. 461); er vergegenwärtigt sich die seligen Stunden seiner unbefleckten Liebe und meint, „die ganze Schöpfung sollte den Flor anlegen und über das Beispiel betreten sein, daß in ihrer Mitte geschieht" (p. 462). Als ihr Tod durch Vergiftung gewiß ist, will er sie nicht mit einer Lüge von hinnen gehen lassen (p. 463). Die Entwickelung der Gedanken und Handlungen Othellos ist ganz ähnlich. In der wahnsinnigen Überzeugung, daß Desdemona verbuhlt sei, will er sie töten, damit „sie andre nicht betrüge", und er meint das Schwert „der Gerechtigkeit" zu führen (5, 2). Er hebt ihre Schönheit hervor und nennt sie ein „reizend Muster herrlichster Natur" (5, 2), als eine „wunderwürdige Tonkünstlerin" hatte er sie schon dem Jago gepriesen (4, 1); über die Schuld, welche er ihr beimißt, empfindet die Natur Empörung: „dem Himmel ekelt's und der Mond verbirgt sich, der Buhler Wind, der küßt, was ihm begegnet, versteckt sich in die Höhlungen der Erde und will nichts davon hören (4, 2); da sie sterben muß, mahnt er sie sich vor Meineid zu hüten (5, 2). — Die Charaktere der Bosheit und gesteigerten Leidenschaft, welche Schiller in den Dramen seiner Sturm- und Drangperiode zur Darstellung brachte, äußern sich auch in einer Sprache, welche in der Anwendung des Kolossalen und Titanischen, in der Kühnheit und individuellen Ausführung der Bilder die Schule Shakespeares verrät. Wenn Karl von Moor (A. 1 Sc. 2. p. 38) in der Meinung, trotz seiner Reue von seinem Vater verstoßen zu sein, in wilde Wut ausbricht und „den Ocean vergiften möchte, daß die Menschen, die falsche, heuchlerische Krokodilsbrut den Tod aus allen Quellen saufen", wenn Fiesko (A. 5 Sc. 13 p. 323) seine Herzensqual über den Tod seiner Gemahlin, die er selbst unwissentlich getötet hatte, in Ausdrücken der Verzweiflung kundgiebt, so glauben wir in der Sprache dieser Stellen die Leidenschaftlichkeit Lears in seiner Wut über den Undank der Töchter und Othellos Verzweiflung über Des-

demonas Ermordung zu vernehmen.[1] Diese leidenschaftlichen Charaktere, wie Luise in Kabale und Liebe, schwelgen in Todesgedanken, und in ihrer unglücklichen Stimmung malen sie sich Tod und Verwesung zur Schönheit aus und sprechen im Tone der verzweifelnden Constanze in Shakespeares König Johann. „Vor einer Spinne schütteln wir uns", sagt Luise (A. 5 Sc. 1 p. 439), „aber das schwarze Ungeheuer Verwesung drücken wir im Spaß in die Arme." Das Grab erscheint ihr als „ein Brautbett, worüber der Morgen seinen goldenen Teppich breitet und die Frühlinge ihre bunten Guirlanden streuen! Nur ein heulender Sünder konnte den Tod ein Gerippe schelten, es ist ein holder niedlicher Knabe, blühend wie sie den Liebesgott malen, aber so tückisch nicht — ein stiller dienstbarer Genius, der der erschöpften Pilgerin Seele den Arm bietet über den Graben der Zeit, das Feenschloß der ewigen Herrlichkeit aufschließt, freundlich nickt und verschwindet."[2] Diese Kühnheit, Seltsamkeit und

---

1) Othello 5, 2:

Wenn wir am Thron erscheinen,
Wird dies dein Bild mich fort vom Himmel schleudern,
Wo Furien mich ergreifen. Kalt, mein Mädchen?
Wie Deine Keuschheit!
O du verfluchter Sklav! Peitscht mich, ihr Teufel,
Weg von dem Anblick dieser Himmelsschönheit!
Stürmt mich in Wirbeln! Röstet mich in Schwefel,
Wascht mich in tiefen Schlünden flüss'ger Glut!

Fiesko A. 1 Sc. 13 p. 323.

Ach daß ich stünde am Thor der Verdammnis, hinunterschauen dürfte mein Aug' auf die mancherlei Folterschrauben der Hölle, saugen mein Ohr zerknirschter Sünder Gewinsel. — Könnt' ich sie sehen, meine Qual, wer weiß, ich trüge sie vielleicht! Mein Weib liegt hier ermordet. — Nein das will wenig sagen! Ich, der Bube, habe mein Weib ermordet — O pfui, so etwas kann die Hölle kaum kitzeln — Erst wirbelt sie mich künstlich auf der Freude letztes, glättestes Schwindeldach, schwatzt mich bis an die Schwelle des Himmels — und dann hinunter — dann — o könnte mein Odem die Pest unter Seelen blasen — dann — dann ermord' ich mein Weib!

2) Vergl. Constanzes Worte in König Johann 3, 4:

O liebenswürd'ger holder Tod!
Balsamischer Gestank! gesunde Fäulnis!

individuelle Ausführung der Bilder in einer leidenschaftlichen Sprache tritt überall hervor und verrät große Liebe des jugendlichen Schiller zu Shakespeare. An drei Stellen giebt er den Steinen persönliches Leben, wie Shakespeare in der Leichenrede des Antonius; er nennt den Tag verschämt wie Shakespeare in Macbeth; er bezeichnet die Reue als eine höllische Eumenide, eine grabende Schlange, die ihren Fraß wiederkäut, und erinnert uns an Shakespeares Bezeichnung der Eifersucht im Othello; er ruft Wehe über die schlaue Sünde, die einen Engel vor jeden Teufel stellt, wie Angelo in Maß für Maß ähnlich sich ausdrückt; er wendet das Kolossale und die Übertreibung wie das Niedrige an, um starken Effekt oder auch eine komische Färbung hervorzubringen; der individualisierende Stil tritt außerdem in der Fabel hervor, welche Fiesko (p. 231) vom Reich der Tiere und der Gährung in demselben erzählt und welche an des Menenius Erzählung vom Streite der Glieder gegen den Magen in Shakespeares Coriolan erinnert.[1]

Steig' auf aus deinem Lager ew'ger Nacht,
Du Haß und Schrecken der Zufriedenheit,
So will ich küssen dein verhaßt Gebein,
In deiner Augen Höhlung meine stecken,
Um meine Finger deine Würmer ringeln,
Mit eklem Staub dies Thor des Odems stopfen
Und will ein grauser Leichnam sein wie du.
Komm grins' mich an; ich denke dann, du lächelst,
Und herze dich als Weib. Des Elends Buhle,
O komm zu mir.

Hiermit vergleiche noch die Anschauungen bei Schiller, Fiesko 5, 14 p. 325: Dieser unglücklichen Fürstin will ich eine Totenfeier halten, daß das Leben eine Anbeter verlieren und die Verwesung wie eine Braut glänzen soll. Fiesko 2, 14 p. 241: Der Tod giebt übermorgen prächtige Gala und hat zwölf genuesische Fürsten geladen.

1) Die im Obigen angedeuteten Stellen sind folgende; Schillers Werke in 12 Bänden (1838) 1, p. 37: Steine hätten Thränen vergossen; p. 267: so werden die Steine hinter mir springen und die Hunde Zetermordio heulen; p. 309: Weinen möchten diese Quader, daß sie die Beine nicht haben meinem Fiesko zuzuspringen. Vergl. Shakesp. Jul. Cäs. 3, 2: und jeder Wunde des Cäsar eine Stimme lieh, die selbst die Steine Roms zum Aufstand würd' empören. — Fiesko 4, 12 p. 293: diese gährenden Rebellen könnten hinter dem Rücken des

Es wäre interessant zu wissen, was Lessing über Schillers erste Dramen, die Räuber, Fiesko, Kabale und Liebe geurteilt hätte; aber

---

verschämten Tages ihre gottlosen Künste treiben. Macbeth 2, 3: Ist's Sieg der Nacht, ist es die Scham des Tags, daß Finsternis der Erd' Antlitz begräbt? — Mit der oben angeführten Stelle aus Schillers Räubern 2, 1 p. 50 vergl. Othello 3, 3: O bewahrt Euch, Herr, vor Eifersucht; 's ist ein grünäugig Ungeheuer, das bös spielt mit der zum Fraß bestimmten Beute. — Mit den Worten Fieskos 2, 19 p. 252: O über die schlaue Sünde, die einen Engel vor jeden Teufel stellt — vgl. Maß für Maß 2, 2: O listiger Erbfeind! Heil'ge dir zu fangen, köderst du sie mit Heil'gen. Mit Gianettinos Worten im Fiesko 2, 14 (p. 242): Der Teufel, der in mir steckt, kann nur in Heiligenmaske incognito bleiben — vergl. Richard III. 1, 3: Und so betleid' ich meine nackte Bosheit mit alten Fetzen, aus der Schrift gestohlen, und schein' ein Heil'ger, wo ich Teufel bin. — Die Anwendung des Kolossalen im bildlichen Ausdruck nach Shakespeares Vorbild zeigt sich in folgenden Beispielen: Franz von Moor in den Räubern 4, 2 (p. 116): Bin ich doch ohnehin schon bis an die Ohren in Todsünden gewatet, daß es Unsinn wäre zurückzuschwimmen, wenn das Ufer so weit dahinter liegt. Vergl. Macbeth 3, 5: Ich bin einmal so tief in Blut gestiegen, daß, wollt' ich nun im Waten stille stehn, Rückkehr so schwierig wär als durch zu gehn. — Räuber 2, 3 (p. 87): Greuliche, greuliche Frevel, die bis zum Himmel hinaufstinken; vergl. Hamlet 3, 3: O meine That ist faul, sie stinkt zum Himmel. — Die Übertreibung ist benutzt, um der Darstellung eine komische Farbe zu geben; in Kabale und Liebe sagt der Musikus Miller 2, 4 p. 378: Wenn ich ihm nicht Leib und Seele breiweich zusammendresche, alle zehn Gebote und alle sieben Bitten im Vaterunser und alle Bücher Mosis und der Propheten aufs Leder schreibe, daß man die blauen Flecken bei der Auferstehung der Toten noch sehen soll —; vergl. Komödie der Irrungen 3, 2: Ich wette, ihre Lungen und der Talg darin brennen einen polnischen Winter durch; wenn sie bis zum jüngsten Tag lebt, so brennt sie eine Woche länger als die ganze Welt. — Der Mohr Hassan (Fiesko 2, 15 p. 242) sagt: Entwischt mir eine Locke Haar, so sollt ihr meine zwei Augen in eine Windbüchse laden und Sperlinge damit schießen. Vergl. Falstaff (Die lustigen Weiber von Windsor 3, 5): Wenn mir noch einmal so mitgespielt wird, so soll man mir das Gehirn ausnehmen und es in Butter braten und es einem Hunde zum Neujahrsgeschenk geben. — Auch in folgenden Stellen wird man den Einfluß Shakespeares nicht verkennen: Verrina im Fiesko 3, 1 p. 254 sagt: Hätte der Frost des Alters oder der bleierne Gram den fröhlichen Sprung deiner Geister gelähmt — hätte schwarzes klumpiges Blut der leidenden Natur den Weg zum Herzen gesperrt, dann wärst du geschickt die Sprache meines Grams zu verstehen und meinen Entschluß anzustaunen. Vergl. Shakespeares König Johann 3, 3: Hätte Schwermut, jener düstre Geist, dein Blut gedörrt, es schwer und

sie erschienen erst nach dem Tode des großen „Rufers im Streit." Die Richtung, welche das Drama in Deutschland durch Lenz und Klinger, ja auch durch Goethes Götz genommen hatte, hat Lessing verurteilt. Er hatte selbst Shakespeares Naturwahrheit gegen die tyrannische Regelmäßigkeit der französischen Bühne in die Waffen gerufen, aber er war weit entfernt die zügellose Genialitätssucht zu begünstigen, welche in den Dramen der Sturm- und Drangperiode sich geltend machte. Gegen die Regellosigkeit dieser Dichter, gegen falsche Shakespeare-Liebe und Benutzung hat Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie (Lessings Werke von Lachmann 7, p. 454) seine Stimme erhoben; in einem Briefe an seinen Bruder vom 11. November 1774 rügt er das theatralische Unwesen. Niemand hatte mehr Recht zu solcher Verwerfung als Lessing. Von ihm aus den Dramen seiner reifen Schriftstellerperiode hätten die Lenz und Klinger lernen können, wie Shakespeare wahrhaft zu benutzen sei. Lessing hatte das Wort ausgesprochen: „Shakespeare will studiert, nicht geplündert sein;" er hat es in seinen eignen Dramen zur Wahrheit gemacht. Zwar ist er in früher Jugend bei mangelhafter Kenntnis Shakespeares gleichsam *stofflich* von der Macht dieses Genius berührt worden; das dramatische Fragment Henzi (Bd. 3 p. 331 fg.), 1749 in Alexandrinern gedichtet, giebt den Beweis. Die Übersetzung des Julius Cäsar von Shakespeare, welche Herr von Borck im Jahre 1741 in Alexandrinern verfaßt hatte, schwebte hier vor; ja so bedeutend war der Eindruck dieses Dramas auf Lessing, daß wir ihn in dem Entwurfe „Das befreite Rom" (2, p. 452) wiederfinden; denn wenn es in dem dritten Auftritte des zweiten Aktes dieses Entwurfs heißt: „Brutus fährt in seinen bedeutenden Possen fort", und wenn Volksscenen angekündigt werden, so bemerkt Danzel[1] mit Recht, daß dergleichen Lessing wenigstens nicht den Franzosen abgelernt hatte; ja

dick gemacht, das sonst mit Kitzeln durch die Adern läuft u. s. w. — Verrina (Fiesko 1, 12 p. 211) sagt zu Bourgognino, welcher sich mit seiner von Gianettino Doria geschändeten Tochter vermählen will: Nehmen Sie mit dem Abtrag von anderer Leute Fassung vorlieb? Vergl. Antonius und Cleopatra 3, 11, wo der erstere zur letztern sagt: Ich fand euch, einen kalt gewordenen Bissen, auf Cäsars Teller.

1) G. E. Lessing, sein Leben und seine Werke 1, p. 166.

auch das Gedicht Lessings „Die wider Cäsar verschwornen Helden" (1, p. 66), in welchem Cassius, Decius, Brutus, Cimber sich selbst charakterisieren, ist auf eine Anregung durch Shakespeares J. Cäsar zurückzuführen.[1] In dem dramatischen Entwurfe Lessings „Alcibiades" (Bd. 2, p. 465) finden wir im vierten Akte die Scene, daß Alcibiades die griechischen Gesandten, die ihn ermahnen mit ihnen nach Griechenland zurückzukehren, abweist mit Hinweisung auf die Wankelmütigkeit des Volkes, des „vielköpfigen Ungeheuers", und werden an die ähnlichen Situationen in Shakespeares Coriolan erinnert; auch im Philotas, obwohl er in Anlage und Ausführung sophokleischen Einfluß erfahren hat, hat Lessing es nicht verschmäht in der fünften Scene einen an das Komische streifenden Ton anzuschlagen, der an Shakespeare erinnert und dessen „störende Geflissentlichkeit" von Hettner getadelt wird.[2] Je mehr indessen Lessing in den Umfang und Inhalt der Dichtungen Shakespeares eindrang, desto mehr wurde er nicht von den Einzelnheiten, sondern von dem Wesen dieser Dichtungen gefesselt und bestimmt. Dieses Wesen war zunächst das Nationale. Lessing hatte frühzeitig erkannt, daß bei der Verwandtschaft der deutschen Nation mit der englischen auch „die deutsche Schaubühne mehr der englischen als der französischen gleichen würde, wenn der Deutsche in der dramatischen Poesie seinem eignen Naturelle folgen wollte." Er betont es ausdrücklich (Bd. 6, p. 369), daß ein jedes Volk seine eigne Bühne haben müsse, während die französischen Stücke, die auf dem deutschen Theater gespielt würden, doch nur lauter fremde Sitten vorstellen, und zwar fremde Sitten, in welchen wir weder die allgemeine menschliche Natur, noch unsere besondere Volksnatur erkennen. Er klagt mit Bitterkeit in der Hamburgischen Dramaturgie, daß die Deutschen noch keine Nation seien: „wir sind noch immer die geschwornen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch die unterthänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen." Gegen diese götzendienerische Geschmacksrichtung hatte er Shakespeare auch aus nationalen Gründen zur Opposition aufgerufen; hatte er doch erkannt,

1) Vergl. A. Stahr, G. E. Lessing. Sein Leben und seine Werke. Bd. 1, p. 135.

2) Geschichte der deutschen Litteratur im 18. Jahrhundert 2, p. 516.

daß dieser Dichter, wie die großen Dramatiker der Griechen, der nationalsten einer ist, eigenartig in dem Volkstum stehend, unabhängig von fremden Mustern. In diesem Geiste Shakespeares, der das nationale Leben des eigenen Volkes in so hoch poetischen Bildern zur Anschauung gebracht hatte, hat Lessing Minna von Barnhelm gedichtet, welches mit Recht als das deutscheste Lustspiel bezeichnet wird. Es bewirkte im Bilde, wie Goethe sagte, daß der Friede in den Gemütern zweier deutscher Stämme wieder hergestellt wurde, und wie Shakespeare mit patriotischem Stolze seine Nationalhelden verherrlicht hat, so weist Minna von Barnhelm verherrlichend auf den größten Helden und Fürsten des Jahrhunderts hin und auf die schönste seiner Eigenschaften, die Gerechtigkeit. — Was Lessing ferner in Shakespeares Dichtungen liebte, ist die Naturwahrheit und der Individualismus der Charaktere. Beides war von den Franzosen nicht oder wenig verstanden worden. Indem Lessing gegen Gottsched bemerklich macht, „daß die Deutschen mehr in den Geschmack der Engländer als der Franzosen einschlagen, daß wir in unseren Trauerspielen mehr sehen und denken wollen, als uns das furchtsame französische Trauerspiel zu sehen und zu denken giebt, daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische besser auf uns wirke als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte, daß uns die zu große Einfalt mehr ermüde als zu große Verwickelung",[1] bezeichnete er den ganzen Umfang des individualisierenden Stils und der Komposition Shakespeares. Und in dem Sinne der Naturwahrheit und individualisierenden Charakteristik Shakespeares dichtete Lessing selbst. Er brachte seinem Shakespeare die eigne Anlage entgegen. Schon als er Shakespeare nur noch ganz unvollkommen kannte, trat er in Miß Sara Sampson in „die volle Lebensfrische und Naturwahrheit" in der Charakteristik des Mellefont ein, und je weiter er in dem Studium Shakespeares fortschritt und je tiefer er ihn erkannte, desto lebensfrischer sind die Gestalten seiner Dramen geworden, in denen, wie in Minna von Barnhelm, Emilia Galotti, Nathan die Rückkehr zur Natur und die Sprache des Herzens so vernehmbar ist. Diese Lebensfrische und Naturwahrheit entfaltet sich in der individualisierenden

1) Werke 6, p. 42.

Zeichnung der Charaktere, in der Kleinmalerei, mit welcher selbst die untergeordnetsten Charaktere zu faßbaren, plastischen Gestalten werden, in der Mannigfaltigkeit und scharfen Bestimmtheit, durch welche die dargestellten Personen hervortreten, in der Lebhaftigkeit des Dialogs, in der scharfsinnigen Behandlung der Sprache, durch welche er so oft an Shakespeare erinnert. Das Charakteristische, das psychologisch Treffende, das man an Shakespeare zu aller Zeit bewundert hat, war es, was Lessing von dem Meister lernte, indem er den starren Schematismus der französischen Tragödie bei Seite warf und wie Shakespeare jene verwickelten Charaktere zeichnete, welche von den mannigfachsten Zwecken und Stimmungen bewegt werden und in dem Reichtum individuellen Lebens das Eigentum des modernen Dramas sind. Was aber in dem Verhältnis Lessings zu Shakespeare das Bewundernswürdigste ist, Lessing kannte seine Schranke; er wußte, daß ihm der Reichtum und Schwung, die Innigkeit, Tiefe und Phantasiefülle des großen Lyrikers fehlte; das meinte er selbst, wenn er in dem berühmten, oft gemißbrauchten Geständnis von sich sagte,[1] er fühle die lebendige Quelle nicht in sich, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt; er müsse alles durch Druckwerk und Röhren aus sich herauspressen. „Es liegt", sagt A. Stahr sehr richtig und schön,[2] „eine Sonnenhelle über den Gebilden seiner Dichtung, eine fast unbarmherzige Klarheit, welcher der geheimnisvolle Zauber der Schatten und des Halbdunkels, das malerische neben dem plastischen Elemente fehlt." Auf diesem Gebiete wunderbar reicher Lyrik, tief musikalischer Stimmungen, anmutiger und großartiger Naturerfassung feiert Shakespeare seine glänzendsten Triumphe. Ein Schriftsteller von vorherrschender Verstandesrichtung, wie Klinger, suchte auch in diesem Garten Shakespeares seine Blumen, Blüten und Zweige zu pflücken, aber es gelang nicht; und wir können aus den Mitteilungen von R. Prutz[3] ersehen, was Weiße in seinem Drama „Romeo und Julie" aus einer tief lyrischen Scene Shakespeares gemacht hat. Lessing war

1) Hamburgische Dramaturgie, Werke 7, p. 448.
2) G. E. Lessing. Sein Leben und seine Werke 1, p. 327.
3) Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters, p. 307.

sich über seine Schranke so klar, daß er auf das Gebiet des Lyrischen und Romantischen Shakespeare nie gefolgt ist; es genügte ihm an dem großen dramatischen Verstande Shakespeares sich für die eignen Kompositionen zu schulen und zu bilden. Daher war er weit entfernt in Shakespeare den Dichter dramatischer Unregelmäßigkeit zu sehen wie Lenz und Klinger; er sah ihn sogar im Einklange mit den Regeln seines Aristoteles. Er hatte wie Shakespeare die Bühne im Auge und hat wie dieser Bühnenmäßiges, Aufführbares geleistet; nicht die regellose Natur war sein Ziel, sondern Shakespeares besonnene Kunst; und während Lenzens und Klingers Dramen längst von der Bühne verschwunden sind, leben Lessings Dramen auf der Bühne, sind Charaktere derselben, wie Orsina, Marinelli, Nathan, das lebhafte Studium bedeutender Mimen; sie verdanken ihr dauerndes Leben der besonnenen Kunst des kritischen Dichters. Dieser hatte daher auch vollkommen recht in der Verwerfung der Erzeugnisse der Stürmer und Dränger; ja er war aus Gründen der Komposition auch mit Goethes Götz unzufrieden, wie weit auch diese Dichtung an echt poetischem Gehalt die Dramen Lenzens und Klingers überragt. Wenn wir in den Selbstbetrachtungen, Einfällen und kleinen Aufsätzen Lessings die Worte finden (Bd. 11, p. 748): „Er füllt Därme mit Sand und verkauft sie für Stricke. Wer? Etwa der Dichter, der den Lebenslauf eines Mannes in Dialogen bringt und das Ding für ein Drama ausschreit", — so ist die Anspielung auf Götz von Berlichingen um so deutlicher, als Lessing auch in einem Briefe an seinen Bruder vom 11. November 1774 (Werke 12, p. 421) bemerkt, „daß er Lust habe mit Goethe, trotz seinem Genie, worauf er so poche, anzubinden."

Daß Goethes Götz unter dem Einflusse Shakespeares entstanden ist, hat der Dichter selbst anerkannt. Im Greisenalter sagte er zu Eckermann, er habe wohlgethan sich Shakespeare durch Götz und Egmont vom Halse zu schaffen. Keine Äußerung bezeichnet Shakespeares Unwiderstehlichkeit mehr als Goethes Worte: „Shakespeare ist gar zu reich und gewaltig. Eine produktive Natur darf alle Jahr nur ein Stück von ihm lesen, wenn sie nicht an ihm zu Grunde gehen will."[1]

1) Gespräche mit Goethe von Eckermann 1, p. 232.

Wenn der Dichter im Alter so urteilte, wird man sich nicht wundern über die dithyrambische Art, in welcher der 21jährige Jüngling vor den Straßburger Freunden über Shakespeare redete. In dieser Rede, welche Otto Jahn bekannt gemacht hat,[1] polemisiert Goethe zunächst gegen die Regelmäßigkeit des französischen Dramas, nennt alle französischen Trauerspiele Parodieen von sich selbst und fährt fort: „Shakespeares Theater ist ein schöner Raritätenkasten, in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwallt. Seine Plane sind, nach dem gemeinen Stil zu reden, keine Plane, aber seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punkt (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat), in dem das Eigentümliche des Ichs, die prätendierte Freiheit unseres Wollens mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt. Unser verdorbener Geschmack aber umnebelt dergestalt unsere Augen, daß wir fast eine neue Schöpfung nötig haben uns aus dieser Finsternis zu entwickeln. Alle Franzosen und angesteckte Deutsche, sogar Wieland, haben sich bei dieser Gelegenheit, wie bei mehreren, wenig Ehre gemacht. Voltaire, der von jeher Profession machte alle Majestät zu lästern, hat sich auch hier als ein echter Thersit bewiesen. Wäre ich Ulysses, er sollte seinen Rücken unter meinem Scepter verzerren. Die meisten von diesen Herren stoßen sich besonders an seinen Charakteren an. Und ich rufe: Natur! Natur, nichts so Natur, als Shakespeares Menschen. Da hab' ich sie alle überm Hals. Laßt mir Luft, daß ich reden kann! Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in kolossalischer Größe; darin liegt es, daß wir unsere Brüder verkennen; und dann belebte er sie mit dem Hauch seines Geistes; er redet aus allen und man erkennt ihre Verwandtschaft. Und was will sich unser Jahrhundert unterstehen von Natur zu urteilen? wo sollten wir sie her kennen, die wir von Jugend auf alles geschnürt und geziert an uns fühlen und an andern sehen? Ich schäme mich oft vor Shakespeare, denn es kommt manchmal vor, daß ich beim ersten Blick denke: das

1) Man findet sie abgedruckt bei Lewes, Goethes Leben und Schriften, übersetzt von Frese, 1, p. 113—116.

hätt' ich anders gemacht; hinten drein erkenn ich, daß ich ein armer Sünder bin, daß aus Shakespeare die Natur weissagt, und daß meine Menschen Seifenblasen sind von Romangrillen aufgetrieben. Und nun zum Schluß, ob ich gleich noch nicht angefangen habe. Das, was edle Philosophen von der Welt gesagt haben, gilt auch von Shakespeare, das, was wir bös nennen, ist nur die andere Seite vom Guten, die so notwendig zu seiner Existenz und in das Ganze gehört, als zona torrida brennen und Lappland einfrieren muß, daß es einen gemäßigten Himmelsstrich gebe. Er führt uns durch die ganze Welt, aber wir verzärtelte unerfahrene Menschen schreien bei jeder fremden Heuschrecke, die uns begegnet: Herr, er will uns fressen. Auf, meine Herren, trompeten Sie mir alle edlen Seelen aus dem Elysium des sogenannten guten Geschmacks, wo sie schlaftrunken in langweiliger Dämmerung halb sind, halb nicht sind, Leidenschaften im Herzen und kein Mark in den Knochen haben; und weil sie nicht müde genug zu ruhen und doch zu faul sind, um thätig zu sein, ihr Schattenleben zwischen Myrten- und Lorbeergebüschen verschlendern und vergähnen."

Wie sehr Goethe in Straßburg durch Shakespeare vom französischen Geschmacke getrennt und seiner eigensten Dichtung zugeführt wurde, hat er selbst in anmutiger Weise in Wahrheit und Dichtung erzählt. Schon in Leipzig hatten Dodds Beauties of Shakespeare durch hervorragende Einzelheiten, durch große Sprüche, herrliche Schilderungen, humoristische Züge das Herz des Jünglings lebhaft getroffen und beschäftigt. Wie groß der Eindruck Shakespeares auf ihn war, zeigen auch lyrische Gedichte, wie der Ausruf in dem biographischen Gedichte Ilmenau am 3. September 1783:

Ist es ein flücht'ger Fürst wie im Ardenner-Wald?
Soll ich Verirrter hier in den verschlungnen Gründen
Die Geister Shakespeares gar verkörpert finden?

Und wie er in der Jugend ihm alles zu verdanken glaubte, sprach er in dem Gedichte „Zwischen beiden Welten" aus, wo er William einen Stern der schönsten Höhe nennt. Es ist demnach auch nicht zu verkennen, daß Götz von Berlichingen unter dem Einflusse Shakespeares entstanden ist, daß durch dieses Drama Shakespeares Ökonomie, nicht wie sie ist, sondern wie sie von den Dichtern der Sturm- und Drang-

periode aufgefaßt wurde, in Deutschland eingeführt worden ist.[1] Nicht bloß die Rolle des Liebetraut, der wie ein Hofnarr sich geriert, auch die Neigung des Dichters, durch eingelegte Lieder die lyrische Stimmung des Dramas zu erhöhen, sowie eine Anzahl derber, kraftgenialischer Ausdrücke und kühner Bilder erinnern lebhaft an Shakespeare. Aber man würde irren, wollte man Götz von Berlichingen ein historisches Drama im Sinne Shakespeares nennen. Zwar haben auch die historischen Dramen des großen Briten ihren Eindruck auf den jugendlichen Goethe nicht verfehlt; man wird es der unwiderstehlichen Gewalt Shakespeares zuschreiben müssen, wenn Goethe den Plan faßte einen Julius Cäsar zu dichten, von dem der Anfang in dem Straßburger Tagebuche Goethes sich findet. Aber die Geschichte und die lebensvollen historischen Gestalten, durch welche Shakespeare fesselt, haben den deutschen Dichter nicht am meisten beschäftigt. In Götz von Berlichingen sind die historischen Charaktere, welche Shakespeare markiger dargestellt und mehr zur Zeichnung der Zeit in den Vordergrund gestellt haben würde, „in dämmernde Ferne" gerückt, wie Luther und Sickingen, andere, wie Hutten, gar nicht aufgenommen. Goethe tritt schon in seinem ersten Drama in der Eigentümlichkeit auf, welche alle seine Dichtungen charakterisiert, mehr das Seelenleben und die lyrischen Schwankungen und Tiefen des Gemüts, als die historischen Thatsachen und Charaktere darzustellen. Was er in Shakespeares Dichtungen am meisten liebte, wodurch er den tiefsten Einfluß erfahren, waren die psychologischen Tiefen. In dieser Richtung ist Shakespeares Einwirkung schon auf die Bildung einzelner Charaktere im Götz von Berlichingen nicht zu verkennen. Goethe hatte Antonius und Kleopatra, er hatte Macbeth gelesen; er trug bedeutende Züge dieser Dramen vielleicht unbewußt in seine Dichtung. Kleopatra weiß durch sinnliche Reize wie durch schlaue Künste die verschiedensten Charaktere zu fesseln; sie ist die prototype Gestalt für Adelheid im Götz. Kleopatra zieht den Antonius in ihre buhlerischen Netze, daß er aller sittlichen Würde vergißt; in Rom wird er seiner Römerpflichten sich wieder bewußt, vermählt sich mit der ernsten

1) Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung 4, p. 520.

Octavia, wird aber, nach Ägypten und zu Kleopatra zurückgekehrt, der Octavia abtrünnig; so gewinnt Weislingen als Gefangener auf Götzens Burg auf kurze Zeit sich selbst wieder, beschließt ein neues, eines deutschen Ritters würdiges Leben und verlobt sich mit Maria, in deren Augen, wie Franz sagt, Trost, gesellschaftliche Melancholie ist. Aber um Adelheid ist, wie der leidenschaftliche Page fortfährt, Leben, Feuer, Mut. In ihre Nähe gekommen, kann der schwache Weislingen dem Zauber sinnlicher Schönheit und ränkevoller Bildung nicht widerstehen und er bricht der schlichten Maria die Treue und vermählt sich mit Adelheid. — Als des Antonius Niederlage entschieden ist, verrät ihn Kleopatra; nicht minder wird Adelheid an Weislingen um Karls willen zur Verräterin, ja zur Mörderin. Paul Heyse hält die Kleopatra für das größte Meisterstück weiblicher Charakteristik.[1] Der Dichter leistete in der Zeichnung dieses Charakters das Erstaunliche, daß eine moralisch-verwerfliche Persönlichkeit wie Kleopatra durch „verschwenderische Fülle genialer Züge", mit denen sie vom Dichter ausgestattet ist, stets die Teilnahme des Betrachters fesselt. So abstoßend-anziehend wie Kleopatra wirkt auch Adelheid. Wie die Pracht der Erscheinung und Umgebung Kleopatras auf der Cydnusfahrt den soldatisch-gesinnten Enobarbus begeistert, daß er in seiner phantasiereichen Erzählung (2, 2) zum Poeten wird und den Agrippa zu dem Ausrufe „O wundervolles Weib!" veranlaßt, so wird auch Franz nach Weislingens Ausdruck zum Dichter, als er die Schönheit Adelheids in ihrem Eindrucke darstellt. Die Nachtseite ihres Wesens mit dem gesteigerten, entschlossenen Verbrechersinne und dem visionären Zuge ihrer Seele hat Adelheid aus dem Macbeth.[2] Diese Züge hat der Dichter in der herkömmlichen Ausgabe gemildert oder getilgt. In dem von Goethe ursprünglich verfaßten Götz, welcher im 34. Bande der Ausgabe von 1840 gedruckt ist, sind die Reminiscenzen aus Macbeth in Adelheids Monolog recht sichtbar. In dieser ersten Dichtung vergiftet Adelheid nicht bloß ihren Gemahl, sondern ihr Mordsinn schreitet weiter, wie Macbeth nach der Ermor-

1) Sh. Ant. u. Cleop. Leipzig 1867, p. VI.

2) Vergl. A. Stahr, Goethes Frauengestalten 1, p. 44.

dung Duncans im Morden weiter schreitet, und ihr Buhle Franz wird ebenfalls von ihr dem Tode überliefert. Macbeth drückt seinen Mordsinn mit den Worten aus (3, 5):

Ich bin einmal so tief in Blut gestiegen,
Daß, wollt' ich nun im Waten stille stehn,
Rückkehr so schwierig wär' als durch zu gehn.

In seinem Gewissen durch gehäufte Verbrechen abgestumpft, steht er zuletzt da in grauenvoller Öde und ruft aus (5, 5):

Verloren hab' ich fast den Sinn der Furcht.
Es gab eine Zeit, wo kalter Schau'r mich faßte,
Wenn der Nachtvogel schrie; das ganze Haupthaar
Bei einer schrecklichen Geschicht' empor
Sich richtete, als wäre Leben d'rin.
Ich habe mit dem Grau'n zu Nacht gespeist,
Entsetzen, meines Mordsinns Hauptgenoss',
Schreckt nun mich nimmermehr.

Man wird diese Gesinnungen und Stellen in schwächerer Färbung wiederfinden in Adelheids Monolog in der ersten Bearbeitung des Götz (Bd. 34, p. 140): Ich habe mich hoch ins Meer gewagt und der Sturm fängt an fürchterlich zu brausen. Zurück ist kein Weg. Weh! Weh! ich muß eins den Wellen preisgeben, um das andere zu retten. Die Leidenschaft dieses Knaben droht meinen Hoffnungen. — Könnte er mich in Sickingens Armen sehen, er, der glaubt, ich habe alles in ihm vergessen, weil ich ihm eine Gunst schenkte, in der er sich ganz vergaß? Du mußt fort — du würdest deinen Vater ermorden — du mußt fort! Eben der Zaubergift, der deinen Herrn zum Grab führt, soll dich ihm hinterdrein bringen. Er soll. — Wenn's nicht fürchterlicher ist zu sterben, als einem dazu zu verhelfen, so thu ich euch kein Leids. Es war eine Zeit, wo mir graute. So sind alle Sachen, wenn sie in die Nähe treten, alltäglich." Das Interesse für Shakespeare mag den Dichter des Götz auch veranlaßt haben, in der ersten Bearbeitung (34, p. 149) den Geist des ermordeten Franz der Adelheid erscheinen zu lassen, wie Banquos Geist dem Macbeth oder die Geister der Ermordeten dem schlafenden Richard III. erscheinen.

Hat Goethe schon in dem Götz von den psychologischen Tiefen Shakespeareſcher Charaktere einen Einfluß erfahren, so wird man sich

nicht wundern, daß er dem seelen- und gedankenvollsten Drama Shakespeares, dem Hamlet, die fruchtbarste und nachhaltigste Anregung verdankte. Er nahm aus diesem Drama Einzelheiten in den Clavigo auf; wie verändert auch die Verhältnisse sind, da der historische Hintergrund des Hamlet in dem bürgerlichen Drama Goethes fehlt, so sind doch einige Ähnlichkeiten evident. Hamlet liebt Ophelien, „der Frauen ärmste, die seiner Schwüre Honig sog;" von seiner großen Aufgabe seinen ermordeten Vater zu rächen belastet, hat er in seiner Seele keinen Raum mehr für diese Liebe und bricht durch kalte Entfremdung Opheliens Herz. So wird Mariens Herz und Leben durch Clavigos Treulosigkeit gebrochen. Und wie Laertes aus Paris herbeieilt für den Tod des Vaters Rechenschaft zu fordern, so kommt Beaumarchais aus Frankreich nach Madrid, um für die gekränkte und verlassene Liebe der Schwester den Clavigo zu strafen. Shakespeare bringt das Grab und die Bestattung Opheliens auf die Bühne; ahnungslos erfährt Hamlet Opheliens Tod; der vorwurfsvolle Schmerz des Laertes reizt Hamlets Seele; er ringt in dem Grabe mit Laertes. Ebenso hat Goethe das Leichenbegängnis Mariens auf die Bühne gebracht; Clavigo, nicht wissend, daß sie tot ist, erfährt die ihn vernichtende Nachricht am Sarge, an dem Sarge fechten Clavigo und Beaumarchais. „Macht mich nicht rasend", sagt Clavigo, „die Unglücklichen sind gefährlich." So sagt Hamlet zu Laertes bei dem Kampfe im Grabe Opheliens:

Denn ob ich schon nicht jäh und heftig bin,
So ist doch was Gefährliches in mir,
Das ich zu scheu'n dir rate.

Man sieht, der deutsche Dichter folgte hier dem englischen auf das Gebiet des Düsteren und brachte eine Bestattungsscene zur Darstellung, wie Shakespeare uns nicht bloß im Hamlet auf den Kirchhof, sondern auch im Romeo in das Grabgewölbe, in Richard III. an den Sarg Heinrich VI., in Viel Lärmen um Nichts und im Cymbeline an das Grab der scheintoten Hero und Imogen führt. Und so war es im Hamlet der hervorragende Zug der Melancholie, welcher den deutschen Dichter tief anzog und beschäftigte. Wie vielseitig auch das Geistesleben Hamlets ist, die melancholische Seelenstimmung durchdringt alles. Hamlet ist der geborene Melancholiker.

Selbstmordsgedanken sind ihm geläufig; noch ehe der Geist ihm erschienen ist und die zu schwere Aufgabe auf seine Seele gelegt hat, beklagt er, an den Tod des Vaters, an die überschnelle Heirat der Mutter denkend, daß der Ewige sein Gebot gegen den Selbstmord gerichtet hat; er wiederholt diese Selbstmordsgedanken in dem bekannten Monologe (3, 1), wo er den Schlaf, der das Herzweh und die tausend Stöße endet, die unsers Fleisches Erbteil, ein Ziel nennt, das aufs innigste zu wünschen sei. Die Kirchhofsbetrachtungen, welche er mit Horatio anstellt, bezeichnen eine Grundstimmung seiner Seele. Scheint ihm doch das ganze Treiben dieser Welt ekel, schal, flach und unersprießlich, ein wüster Garten, der in Samen aufschießt, den verworfenes Unkraut gänzlich erfüllt. Weiß er doch der Ophelia keinen treueren Rat zu geben als das traurige „Geh in ein Kloster." Bis in den Humor, der ihm so reich zu Gebote steht, dringt die Nacht dieser Melancholie und giebt seinen Scherzen und Witzen eine düstere Farbe. In dieser Melancholie war er der geliebte Held des jugendlichen Goethe und seiner Genossen.[1] „Sonderbar genug", erzählt Goethe in Wahrheit und Dichtung (Werke 22, p. 164), „bestärkte unser Vater und Lehrer Shakespeare, der so reine Heiterkeit zu verbreiten weiß, selbst diesen Unwillen. Hamlet und seine Monologen blieben Gespenster, die durch alle jungen Gemüter ihren Spuk trieben. Die Hauptstellen wußte jeder auswendig und recitierte sie gern, und jedermann glaubte, er dürfe eben so melancholisch sein als der Prinz von Dänemark, ob er gleich keinen Geist gesehen und keinen königlichen Vater zu rächen hatte." Wir erinnern daran, daß auch Schillers Don Carlos mit trüber Hamletstimmung beginnt und der Dichter von seinem Helden sagte, er habe die Seele von Hamlet, daß ferner in Tiecks Karl von Berneck die Hamletstimmung zur tiefsten Trübseligkeit verarbeitet ist. Diese Melancholie Hamlets trug Goethe auch in seine Dichtungen. Diese Stimmung ist die Signatur, mit welcher Werther gleich in dem ersten Briefe sich ankündigt. Er will sich bessern, schreibt er, will nicht mehr ein bißchen Übel, das uns das Schicksal vorlegt, wiederkäuen, wie er's immer gethan hat; er

1) Über Hamlet in Deutschland vergl. die treffliche Einleitung in der musterhaften Ausgabe des Hamlet von Karl Elze, Leipzig 1857, p. XLVII fg.

will das Gegenwärtige genießen und das Vergangene soll vergangen sein. „Gewiß hast du recht, Bester", fährt er fort, „der Schmerzen wären minder unter den Menschen, wenn sie nicht mit so viel Emsigkeit der Einbildungskraft sich beschäftigten die Erinnerungen des vergangenen Übels zurückzurufen, eher als eine gleichgiltige Gegenwart zu ertragen." Nun tritt zwar in Werthers Leben eine Zeit der Heiterkeit ein, sie ist aber nicht durch einen willenskräftigen Charakter befestigt, und der melancholisch-sentimentale Zug seiner Seele erscheint stärker und selbstzerstörender als jemals, als eine hinreißende Leidenschaft in ihm stürmt. Nun wird ihm alles vergällt, was vorher ihm Freude schuf. Selbst „das volle warme Gefühl seines Herzens an der lebendigen Natur, das ihn mit so vieler Wonne überströmte, das rings die Welt ihm zu einem Paradiese schuf, wird ihm jetzt zu einem unerträglichen Peiniger, zu einem quälerischen Geist, der ihn auf allen Wegen verfolgt." „Seine thätigen Kräfte", schreibt er in dem Briefe vom 22. August, „sind zu einer unruhigen Lässigkeit verstimmt, er kann nicht müßig sein und doch auch nichts thun", wie in Hamlet die thätige Energie gelähmt wird durch das Übermaß melancholischer Betrachtung. Nun haftet Werthers Seele an Persönlichkeiten des Wahnsinns mit schwelgerischem Behagen, ja er beneidet dem Unglücklichen den Trübsinn (Brief vom 30. November), die Verwirrung der Sinne, in der er verschmachtet, wie Hamlets Melancholie sich darin gefällt, den Wahnsinnigen zu spielen; der inneren Melancholie in Werthers Seele entspricht die äußere in Ossians Dichtung und verstärkt jene; nun treibt er das frevle Spiel mit Selbstmordgedanken zu der Höhe, daß er endlich durch wahnsinnige Melancholie erschlafft und zerstört die eigene Hand gegen sein Leben bewaffnet. — Die melancholische Seelenstimmung Hamlets, verbunden mit tiefsinniger Betrachtung, bildet auch einen Grundton in Goethes Faust. Er kann den Weg nicht finden aus dem Meer des Irrtums aufzutauchen; und so fühlt er sich versucht die Pforte des Todes in Hamletsstimmung mit eigener Hand aufzureißen; und wie W. v. Schlegel, ohne den Charakter und den Inhalt des Hamlet zu erschöpfen, das Drama ein Gedankentrauerspiel nannte, so besteht die tiefste Tragik Fausts in der Verzweiflung über das Ungenügende seiner Erkenntnis der Wahrheit. In beiden Dramen haben daher

die lyrischen, monologischen Ergüsse ihre ausgedehnteste Stelle und Berechtigung.

Die Melancholie und Gedankentiefe Hamlets wirkt lähmend in ihm auf die Spontaneität des Handelns, und ein Überschuß des Denkens und Empfindens beeinträchtigt den rechtzeitigen und kräftigen Entschluß. Hierin liegt die Schwäche seines Willens. In dieser Willensschwäche faßte Goethe in Wilhelm Meister Hamlets Charakter vorzugsweise auf. Die herrlichen Worte Goethes in Wilhelm Meister (Werke 16, p. 294) haben über Hamlets Charakter die erste klare Einsicht gegeben in einer Zeit, in welcher das Drama so vielen, die auf der Höhe der Zeitbildung standen oder zu stehen glaubten, ein Rätsel, ein Buch mit sieben Siegeln, ein Stein des Anstoßes, ein Gegenstand verkehrtester Interpretation[1] war. An der Auffassung Goethes ist manches berichtigend modifiziert worden. Wie sehr Goethe durch die Dichtung selbst veranlaßt wurde im Hamlet die Schwäche zu sehen, die einer großen That nicht gewachsen ist, mögen außer der von ihm angeführten Stelle (die Zeit ist aus den Fugen) solche Worte beweisen, wie sie Hamlets Mutter über den Sohn ausspricht (5, 1):

So tobt der Unfall eine Weil' in ihm,
Doch gleich, geduldig wie das Taubenweibchen,
Wann sie ihr goldnes Paar hat ausgebrütet,
Senkt seine Ruh die Flügel.

Man hat aber mit Recht hervorgehoben,[2] daß es Hamlet keineswegs an Mut, Thatkraft, Tapferkeit, Mannhaftigkeit gebricht, auch ist die Bezeichnung Hamlets durch Goethe als eines schönen, reinen, edeln, höchst moralischen Wesens wesentlich eingeschränkt worden. Fr. Vischer in seinem höchst fein- und tiefsinnigen Aufsatze über Hamlet[3] hebt hervor, wie hart und schonungslos, wie boshaft Hamlets Natur gelegentlich sein kann. Aber trotzdem wird die Auffassung Goethes bestehen bleiben, daß in Hamlet eine Differenz zwischen Wollen und Sollen, zwischen Pflichtgefühl und Pflichterfüllung zur Darstellung gekommen ist, daß Hamlet der Aufgabe, die im Sinne

1) Vergl. Shakespeare von Gervinus 3, p. 244.
2) Ulrici, Shakespeares dramatische Kunst (Leipzig 1868) 3, p. 132.
3) Kritische Gänge (Neue Folge), Bd. 2.

antiker Blutrache gestellt ist, nicht mit unreflektierter, ungebrochener Willenskraft genügt, daß die feine und tiefe Gemütsanlage und die reiche Bildung Hemmnisse sind, die ihn seiner Aufgabe entfremden und die Vollbringung des für ihn Notwendigen hinausschieben. In keiner Dichtung ist Shakespeare mehr der moderne Dichter, in keiner von der Orestesdichtung mehr unterschieden als in der Darstellung dieser durch so viele Faktoren gelähmten Willenskraft. Auf diesem Gebiete ist ihm kein Dichter verwandter als Goethe. Man hat dem letzteren zum Vorwurf gemacht, daß die Gestalten, die er vorzugsweise zu zeichnen liebte, schwankende, haltlose Charaktere sind, die den Weg zum energischen sittlichen Entschlusse nicht finden können, die von einem reichen Gefühlsleben sich beherrschen und beirren lassen, denen der kategorische Imperativ der Pflicht keine bestimmende Macht, sondern Name, Schall und Rauch ist. In der That haben Gestalten wie Weislingen, Clavigo, Fernando (in Stella), Eduard (in den Wahlverwandtschaften) diese Familien-Ähnlichkeit, daß sie schwankende, willenlose Charaktere sind; sie tragen, wie verschieden sie auch sonst von Hamlet sind, ein Stück seines Wesens in sich; sie teilen mit ihm den Zug der Untreue, deren Hamlet gegen Ophelien sich schuldig macht; anstatt ihrem Schmerze zu gebieten und durch Willenskraft zu einem frischen, fröhlichen, thatkräftigen Leben sich aufzuraffen, versinken sie in denselben und machen sich, wie Werther und Tasso, aus demselben einen Genuß; sie gleichen in dieser Beziehung auch einem von Shakespeare so meisterhaft geschilderten Charakter, Richard II., der statt zu handeln und für seine Krone alle Kraft, ja das Leben selbst einzusetzen, von keinem Trost, sondern nur von Gräbern, Würmern, Leichensteinen hören will, der denjenigen verwünscht, der ihn ablenkt von dem bequemen Wege zur Verzweiflung, der so wenig die trefflichen Worte des Carlisle:

Herr, Weise jammern nie vorhandnes Weh,
Sie schneiden gleich des Jammers Wege ab,

beachtet als Werther die Mahnungen des besonnenen Wilhelm und des nüchternen Albert, oder Tasso den treuen treffenden Rat des Alphons. Daß Goethe solche Charaktere in größerer Anzahl gezeichnet hat als Shakespeare, kann ihm nicht zum Vorwurfe gereichen, da er sie nicht verherrlichte, sondern in ihnen Bilder tragischen Geschicks

und Leidens aufstellte, das sie durch Selbstverlust gegen sich selbst heraufbeschworen. Das aber bleibt bemerkenswert, daß die Hamletschwäche, die wir in gesteigertem Maße in den genannten Charakteren anzutreffen glauben, mit besonderem, wiederholtem Interesse von Goethe dargestellt ist, weil der Dichter es liebte die Irrgänge der Menschenseele aus psychologischen Gründen zu verfolgen. Ein Charakter der Hamletschwäche ist auch Wilhelm Meister. Das Drama Shakespeares und der Roman Goethes sind auf das Innigste mit einander verwachsen. Der große Einfluß des Hamlet auf Wilhelm Meister ist unverkennbar in den Charakteren und der Stimmung des Romans. Der Charakter Wilhelm Meisters selbst ist dem Wesen Hamlets wahlverwandt dargestellt. Es gehört zu den schönsten Teilen des Romans, wie Wilhelm Meister zum leidenschaftlichen Verehrer Shakespeares bekehrt wird. In der herkömmlichen Bewunderung des französischen Dramas auferzogen, von welcher er in der begeisterten Lobrede auf Racine dem Prinzen gegenüber einen zu redseligen Beweis giebt, „ist er nach dem, was er von Shakespeares Stücken gehört, keineswegs neugierig solche seltsame Ungeheuer näher kennen zu lernen, die über alle Wahrscheinlichkeit, allen Wohlstand hinaus zu schreiten scheinen." Er folgt indessen dem Rate des praktischen Weltmannes Jarno und in der Einsamkeit seiner alten Wohnung, umgeben von einer verkümmerten Gesellschaft, thut er Blicke in die „Zauberlaterne dieser unbekannten Welt" und der Strom des großen Genius ergreift ihn. Die Wirkung ist eine gewaltige; mit der Begeisterung, welche Wilhelms lebhafte Seele für alles Schöne hat, entfaltet er so treffend als poetisch seine Empfindungen und Anschauungen über den großen Dichter. Aber nicht das Gebiet des öffentlichen Lebens und der welthistorischen Charaktere, das in Shakespeares Dramen in so großartigen Bildern aufgerollt ist, fesselt seine nachhaltigere Betrachtung; diese bleibt vielmehr mit eingehender Liebe und fruchtbarstem Verständnis an einem Drama, an einem Charakter haften, dem Wilhelm, wie verschieden auch die Umstände und Lebensverhältnisse sind, ein verwandtes Wesen entgegenbringt. Ihm ist es wie Hamlet eigen die vorgezeichnete Straße seines Pflichtenlebens zu verlassen und sich auf Nebenwegen aufzuhalten; er hat die Reise unternommen in Handelsgeschäften; aber er bringt seine Zeit willenlos unter Schauspielern

hin, und Yarno sagt zu ihm mit grober Wahrheit (16, 213): „Es ist sündlich, daß Sie Ihre Stunden verderben diese Affen menschlicher auszuputzen und diese Hunde tanzen zu lehren.“ Er fühlt auch Gewissensbisse, wie Hamlet so hart und herbe sich anklagt hinter seiner Aufgabe zurückzubleiben. Er beschwichtigt sein Gewissen mit der Meinung durch die Schauspielbeschäftigungen für seine Bildung zu sorgen, wie Hamlet seine unverkennbare Neigung zu dramatischen Darstellungen mit dem Streben verbindet durch ein Schauspiel das Gewissen des Königs zu prüfen. Der Königssohn Hamlet begegnet uns nicht als ein Staatsmann, der, zum Herrscher berufen, überzeugt und von dem Geiste unterrichtet, daß etwas faul ist im Staate Dänemark, nun Hand ans Werk legt den Schaden zu heilen; er bewegt sich mit überwiegender Vorliebe auf dem Gebiete des Denkens und Reflektierens; er ist ein Gelehrter, er hat in Wittenberg studiert und möchte am liebsten dahin zurückkehren; er hat aus Büchern viele Sprüche sich angeeignet und kann aus Dramen Stellen recitieren; er führt Notizbücher der Gelehrsamkeit, er ist ein Kenner der dramatischen Poesie und giebt den Schauspielern Regeln und Vorschriften, welche der Einsicht eines feinen Ästhetikers vollkommen Ehre machen. Nicht minder liebt er es, sein Denken und Reflektieren auf die Verhältnisse des Lebens und der Sittlichkeit zu richten; er spricht seine Beobachtungen in Sätzen aus, die durch psychologische Tiefe und Wahrheit, durch Schärfe der Kombination überraschen und fesseln. Er ist ein enthusiastischer Freund der dramatischen Dichtung; er faßt sie im höchsten Sinne auf, vindiziert ihr einen hohen sittlichen Beruf und giebt dieses in der oft angeführten Stelle von der Aufgabe des Schauspiels (3, 2) tief zu erkennen. Er hat selbst Schauspieler-Talent und -Neigung und hieraus stammt die Rolle des Scheinwahnsinns, die er mit unbehaglichem Behagen sich auflegt und spielt. Die Phantasiekräfte sind in ihm thätiger als die Richtung auf das praktische Leben; mit seinem Innern zu verkehren ist ihm größeres Bedürfnis als nach außen zu handeln; seine Seele ist lyrisch bewegt und seine eigene dichterisch phantasievolle Begabung tönt in der Fülle der Monologe. Es giebt keinen Charakter in irgend einem Drama Shakespeares, der so viel in Monologen spräche (es kommen auf seine Person allein vier) als Hamlet; seine poetische Begabung ergießt sich

nicht allein in dem Reichtum des monologischen Denkens, sondern auch in der energischen Fülle und dem hohen Pathos einer empfindungsreichen Beredsamkeit, wie das Meisterstück der Strafrede an seine Mutter beweist.

Alle diese Charakterzüge Hamlets sind unter veränderten Lebensverhältnissen auch dem Wilhelm Meister eigen. Was der letztere vom Hamlet sagt (B. 4, K. 15): „der Held ist planlos, aber der Dichter hat einen festen Plan", findet auf Wilhelm Meister vollkommene Anwendung. Seinem Berufe nach Kaufmann und zu kaufmännischen Geschäften auf die Reise gesandt, behandelt er diese Aufgabe als vollständige Nebensache; das Theater und die dramatische Poesie beherrschen ihn ganz. Wie Hamlet ist er ein feiner Kenner derselben, und in seiner eindringenden Beurteilung des Shakespeareschen Dramas ist der Kaufmannssohn den routinierten Schauspielern, selbst dem vielgewandten Serlo gerade so überlegen und für sie ein Lehrer, wie der Königssohn den Schauspielern über die Aufgabe des Dramas und über die Erfordernisse der Aktion durch seine feine Kenntnis Lehren zu geben berechtigt ist. Er verkehrt nicht bloß gerne mit Schauspielern wie Hamlet; er wird selbst Schauspieler und stellt in der Rolle des Hamlet größtenteils sich selbst dar. Das handelnde, das politische Leben liegt ihm fern; im Hintergrunde des Romans bewegt sich der Krieg und das welthistorische Leben wie in dem Hintergrunde des Hamletdrama die kriegerische Expedition des Fortinbras; vergeblich sucht der praktische Jarno den Wilhelm zur Thätigkeit im großen öffentlichen Leben zu bestimmen; mit sich selbst, mit seinem Innern beschäftigt, von melancholischem Schmerze durch den Verlust Mariannens zerrissen, wie Hamlet über den Tod des Vaters und die hastige Heirat seiner Mutter, ist er in seiner Seele so lyrisch bewegt wie Hamlet es ist, und phantasiebegabt wie dieser, hat er den Ehrgeiz aus dem großen Meere der wahren Natur, die er in Shakespeare kennen gelernt hat, wenige Becher zu schöpfen und sie von der Schaubühne dem lechzenden Publikum seines Vaterlandes auszuspenden (16, 288). Zwar erscheint ihm seine kaufmännische Aufgabe zuweilen so bedeutend, wie Hamlet durch äußere Ereignisse, z. B. durch die Expedition des Fortinbras zum Handeln gespornt wird; „er fühlt es, wie angenehm und nützlich es sein könne sich zur

Mittelsperson so vieler Gewerbe und Bedürfnisse zu machen und bis in die tiefsten Gebirge und Wälder des festen Landes Leben und Thätigkeit verbreiten zu helfen." Aber die Phantasie trägt den Sieg über das praktische Leben davon; die lyrische Stimmung seiner Seele ergießt sich so gern und oft in Monologen, wie wir es bei Hamlet finden; ehe Wilhelm den Entschluß faßt zum Theater überzugehen, spricht er (B. 4, K. 15) seine Erwägungen in einem Monologe aus; als er dem Schlosse Lotharios zureitet, bekommen die aus der Betrachtung der Natur fließenden Empfindungen ihre sprachliche Gestalt in einem Monologe (B. 7, K. 1); Aureliens Leiden und Tod treten vor seine Seele und er ruft aus: „Geist meiner Freundin, umschwebe mich! und wenn es dir möglich ist, so gieb mir ein Zeichen, daß du versöhnt, daß du besänftigt bist." Wie Hamlet ein großer, lyrisch bewegter Redner ist, so steht auch dem Wilhelm Meister, wie seine Äußerungen über Shakespeare gegen Jarno, seine Erörterungen über Hamlet an die Schauspieler (B. 4, K. 3), seine Unterredungen mit Serlo über denselben Gegenstand beweisen, eine große und anschauliche Fülle der Beredsamkeit zu Gebote; die Strafrede Hamlets an seine Mutter hat ihn vielleicht veranlaßt dem Lothario eine ähnliche Rede zu halten, „die den grausamen Freund beschämen soll" (B. 7, K. 1, p. 174).

Wenn Wilhelm Meister wegen der analogen Beschaffenheit seiner Seele besonders geschaffen war den Charakter des Hamlet zu verstehen und zu spielen, während ihm Jarno das Talent für das Theater durchaus abspricht, so spiegelt sich der Charakter Opheliens in dem Wesen Aureliens wieder. Ophelia, um Hamlets Liebe gebracht, nennt sich selbst der Frauen elendeste und ärmste, die seiner Schwüre Honig zog, und der Verlust dieser Liebe ist einer der Gründe, die ihren Geist erschüttern und sie in Wahnsinn stürzen; so glaubt sich Aurelie von Lothario betrogen und ist geschäftig, ihren Schmerz über den Verlust des von ihr geliebten Mannes bis zum Wahnsinn zu treiben; als sie ihren Freund Wilhelm mit dem Dolche verwundet hat, bezeichnet sie sich selbst als eine Halbwahnsinnige (B. 4, K. 20); und wie Ophelia im Wahnsinn nach dem Ausdrucke des Totengräbers vorsätzlich ihre eigene Seligkeit sucht, so hat Aurelie durch liebevoll gehegten und gesteigerten Schmerz ihr Gemüt so zerstört, daß sie, durch die

Darstellung der Gräfin Orsina übermäßig angestrengt und erhitzt, in dem rauhen Abendwinde absichtlich Krankheit und Tod sucht und findet.

Es ist oft hervorgehoben worden, daß Hamlet das subjektivste Drama Shakespeares ist; unzweifelhaft trug der Dichter seine eigenen speziellen Gedanken und Lebensanschauungen, sein Philosophieren[1] in dieses Drama und gab Konfessionen aus seinem eigenen Gemüte; die Betrachtungen über Theater und Schauspieler waren dem Dichter selbst mehr als geläufig; die melancholische Lebensanschauung und Lebensmüdigkeit, welche Todesgedanken und Grabesscenen liebt, wohnte vielleicht zur Zeit der letzten Abfassung des Hamlet in des Dichters eigenem Herzen und der trübsinnige Inhalt des Monologes „Sein oder Nichtsein" begegnet uns auch in einigen Sonetten. G. Rümelin in seinen geistvollen Shakespeare-Studien meinte daher, der Zusammenhang des Ganzen im Hamlet habe durch diese subjektiven Zuthaten immer mehr aus den Fugen weichen müssen, die Charakteristik habe darunter Not gelitten, daß der Dichter in verschiedenen Zeiten und Stimmungen, ohne den Grundriß des ersten Wurfs immer klar vor Augen zu haben, neue Zusätze machte. Wir glauben, daß die subjektiven Konfessionen Shakespeares im Hamlet auch als objektivberechtigte Bestandteile des Dramas gerettet werden können.[2] Was uns aber hier zunächst interessiert, ist der Umstand, daß auch Goethe im Wilhelm Meister Konfessionen seines eigenen inneren und äußeren Lebens gegeben hat, daß er den Helden des Romans in einem Briefe an Frau von Stein sein geliebtes Ebenbild nannte.[3] Der Roman ist in den Teilen, welche das Theater betreffen, die schönste Konfession Goethes über sein Verhältnis zu Shakespeare, und es giebt kein so schönes Denkmal, welches einem großen Dichter von einem großen Dichter gesetzt wäre, als diese begeisterte, tief eindringende und zugleich so phantasiereiche Verherrlichung Shakespeares und

1) Über Shakespeares philosophische Studien vergl. die interessante Abhandlung von Tschischwitz in seinen Shakespeare-Forschungen.

2) Vergl. die treffliche Arbeit Fr. Vischers, Die realistische Shakespeare-Kritik und Hamlet, Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft II, 146.

3) Vergl. A. Stahr, Goethes Frauengestalten 2, p. 7.

insbesondere Hamlets im Wilhelm Meister. Sie ist ganz unter dem überwältigenden und doch nicht kritiklosen Eindrucke entworfen, den der Dichter in seiner Jugend durch Shakespeares Dichtung erfahren hat. Denn die Anfänge des Romans Wilhelm Meister fallen bereits in die Zeit von 1775—1780 und bis zum Jahre 1786 waren nur die vier ersten Bücher und der Anfang des fünften vollendet und am 8. Dezember 1785 hatte Goethe die für den Roman nötigen Hamletstudien zu Ende gebracht.[1] Mit dem Jahre 1786 schließt das praktische Verhältnis der Goetheschen Dichtung zu Shakespeare, das der Dichter nur sporadisch wieder aufnahm. Die italienische Reise, die begeisterte Anschauung antiker Kunstwerke, die tiefere Bekanntschaft mit griechischen und lateinischen Dichtungen füllte nun Goethes Seele aus, und derselbe Mann, der in seiner Jugend Shakespeare alles zu verdanken bekannt hatte, hielt es jetzt für ein Glück der letzte der Homeriden zu sein. Die hohe Simplizität des antiken Dramas, die plastische Überschaulichkeit der Charaktere desselben wirkte mit unwiderstehlicher Energie auf Goethes eigene Komposition. Er hatte den Götz, den Egmont, vor allen den Faust in jener dramatischen Mannigfaltigkeit, in jener Fülle malerischer Effekte gedichtet, die wir bei Shakespeare als das spezifische Eigentum des modernen Dramas bewundern; die Verwandtschaft zwischen Hamlet und Faust, wie original derselbe auch aus den Tiefen des 18. Jahrhunderts und aus den eigenen Seelenbewegungen des Dichters entsprungen ist, ist so groß wie die außerordentliche Popularität beider Werke. Beide verdanken dieselbe dem Reichtum der Gegensätze, indem eine einsame, lyrisch vertiefte, zum Reflektieren und Denken geneigte Natur in den breiten Strom des handelnden Lebens, in die Mannigfaltigkeit der Situationen gebracht wird; dem Wechsel und Reichtum der Empfindungen, indem den Seelenschmerzen der beiden Helden entweder die Leidensentwickelung anderer Personen, wie Opheliens und Gretchens, entspricht und die flache Selbstgenügsamkeit der Thorheit oder einem sinnlich befriedigten Leben entgegengesetzt wird; den tiefen und vielseitigen Beziehungen, mit welchen die Personen zu den erhabenen und anmutigen Erscheinungen der Natur gesetzt sind; der Schönheit,

1) A. Stahr, Goethes Frauengestalten 2, p. 17.

Tiefe und Originalität einer poetischen Sprache, welche alles Geheimnisvolle, Düstere, Tragische, alle Schattierungen des Witzes und Humors in treffendster Eigenheit auszudrücken weiß und im Faust in unvergleichlicher Musik und Tonfülle bald lieblich rieselt, bald erhaben braust. Diese Eigentümlichkeit des Faust im ersten Teile hat diese Dichtung fortdauernd auf der Bühne erhalten; auch Götz und Egmont scheinen noch immer größeren Bühnenerfolg zu haben, als Iphigenie und Tasso; selbst das weimarische Publikum, unter Goethes Augen gebildet, fand, wie der Dichter selbst zu Eckermann sagte, diese letzteren Dramen langweilig und nur alle drei Jahre etwa führte man sie auf; auch gab es zur Zeit des Erscheinens dieser Dramen viele, welche in der neuen Richtung einen Abfall Goethes von deutscher Eigentümlichkeit sahen,[1] welche etwas Berlichingensches erwartet hatten und sich nicht finden konnten in die hohe Ruhe, welche selbst die Leidenschaften und das tiefste Seelenleben in mäßigeren Formen behandelt; in das antike Maß, welches auf die Fülle der Personen und auf den verschwenderischen Reichtum einer weit verwickelten Handlung verzichtet; in die einheitliche Gemessenheit, welche die scharfen Kontraste meidet, wie sie in Götz, Egmont und Faust in Shakespeareſcher Weise in der Verbindung tragischer und komischer Scenen vorkommen. Aber nicht bloß die Liebe zur antiken Plastik und Poesie führte Goethes Phantasie zu dieser Richtung, sondern auch die eigene Anlage und Erfahrung. Mit der Polemik derselben gegen die Erzeugnisse der Sturm- und Drangperiode, sowie mit der Überzeugung, daß eine folgerechte, Übereinstimmung liebende Denkart dem Wesen der Deutschen entspreche, ging er im Greisenalter (1811) an die Bearbeitung von Romeo und Julie für das weimarische Theater. Der „folgerechten, Übereinstimmung liebenden Denkart" fielen sehr wichtige Scenen und Stellen zum Opfer. Dieser Denkart mußte die vierte und fünfte Scene des vierten Aktes weichen, da die Witze der Bedienten in dem Trauerhause gegen den Schmerz der Eltern Juliens über die Totgeglaubte die stärkste Disharmonie zu bieten schienen; diese folgerechte, Übereinstimmung liebende Denkart mußte die Gestalten der Amme und Mercutios in ihrer charakteristischen Eigentümlich-

1) Vergl. Tieck, Vorrede zu Lenzens Schriften.

keit verwerfen, die Goethe als „possenhafte Intermezzisten“ betrachtete, und auch das Kleinod der Erzählung von der Feenkönigin Mab fand als „phantastischer Auswuchs“ vor dieser grausamen Denkart keine Gnade. Auch die erste Scene des Dramas tilgte Goethe, setzte ihren Inhalt in Erzählung um und schwächte die lebensvolle dramatische Motivierung Shakespeares. In derbem Realismus stellt diese Scene den Haß dar, der die beiden angesehenen Familien und damit ganz Verona in feindselige Parteien spaltet, und wir ahnen, daß die Blume der Liebe unter Nesseln des Hasses steht, welche überwuchernd das Gedeihen jener zu ersticken drohen. Noch viele andere charaktervolle Züge hat Goethe in Shakespeares Drama in seiner Bearbeitung ausgelöscht, z. B. den scharfen Gegensatz, in welchen Romeo in seiner Liebe zum Grafen Paris gestellt ist. Aber wie unzufrieden man mit Goethes Bearbeitung auch war, eine vernichtende Änderung hat doch den Beifall des trefflichen Goethe-Biographen Lewes gefunden. Unmittelbar nach dem Tode Juliens schließt das Drama in Goethes Bearbeitung mit den Worten, welche Lorenzo spricht:

Auch sie ist hin, damit bekräftigt werde,
Daß menschliches Beginnen eitel sei.
Des weisen Mannes Rat verstiebt zu nichts
Und Thorheit sieht sich vom Erfolg gekrönt
Das Gute wollen ist gefährlich, oft
Gefährlicher als Böses unternehmen.
Die ehr'ne Pforte mög' euch hier verwahren,
Bis ich es darf den Obern offenbaren.
Glückselig der, wer Liebe rein genießt,
Weil doch zuletzt das Grab so Lieb als Haß verschließt.

Lewes findet den Ausgang, welchen Shakespeare dem Drama giebt, langweilig; aber wir folgen der besonnenen Beurteilung Viehoffs,[1] welcher trefflich hervorhebt, wie die Liebe in Shakespeares Darstellung ihre Macht aufs glänzendste dadurch bekundet, daß sie noch über den Leichen des liebenden Paares das Unmöglichscheinende bewirkt, die urplötzliche Umwandlung eines verjährten Grimmes in den Herzen zweier Greise zur Bruderliebe. Außerdem scheint Goethe in den angeführten Schlußversen zu meinen, daß Romeo und Julie die

1) Goethes Leben 4, 124 fg. Vergl. Viehoff und Herrig, Archiv I, 263—273.

Beute eines blinden Schicksals geworden sind; das war nicht Shakespeares Meinung. Und sollten wir aus der Anschauung der schönsten Tragödie der Liebe nichts weiter gewinnen als die Erkenntnis, daß menschliches Beginnen eitel sei? Aber die Behandlung des Dramas durch Goethes folgerechte Denkart kann uns nicht überraschen. Sie hängt mit den schönsten Vorzügen dieses Dichters zusammen, welcher in den Dramen Iphigenie und Tasso die höchste Reinheit und Schönheit des Idealstils hervorgebracht hat. Diese Denkart tritt schon hervor, als der Dichter die hingebendste Bewunderung für Shakespeare hegte, welche im Wilhelm Meister ihren schönsten Ausdruck gefunden. Auch im Hamletdrama suchte Goethe die große Mannigfaltigkeit der Handlung zu vereinfachen. Nach seiner Meinung sind in diesem Drama „die Unruhen in Norwegen, die Gesandtschaften an den alten Oheim, der geschlichtete Zwist, der Zug des jungen Fortinbras nach Polen und seine Rückkehr am Ende, die Rückkehr des Horatio von Wittenberg, die Lust Hamlets dorthin zu gehen, die Reise des Laertes nach Frankreich, seine Rückkunft, selbst die Verschickung Hamlets nach England, die Gefangenschaft bei den Seeräubern, der Tod der beiden Hofleute durch den Uriasbrief" — „alles Umstände und Begebenheiten, die einen Roman weit und breit machen können, die aber der Einheit dieses Stückes, in dem besonders der Held keinen Plan hat, auf das äußerste schaden und fehlerhaft sind." Wie aber diese Umstände und Begebenheiten ihre begründete und begründende Stellung in dem Drama haben, hat Fr. Vischer in seiner Abhandlung über Hamlet[1] trefflich erwiesen.

Der hellenisierende Paganismus, welcher Goethen eine Zeit lang bis zur Einseitigkeit beherrschte, entfremdete ihn dem Interesse für Shakespeare einigermaßen und ließ ihn zu Ansichten gelangen, welche in ihrem Ausdrucke befremden müssen. „Wäre nicht", hatte er schon in den 1805 geschriebenen Anmerkungen zu Rameaus Neffen (Werke, Bd. 29, p. 332) gesagt, durch die romantische Wendung ungebildeter Jahrhunderte das Ungeheure mit dem Abgeschmackten in Berührung gekommen, woher hätten wir einen Hamlet, einen Lear; eine Anbetung

1) Kritische Gänge, Neue Folge, 2, p. 147 fg.

des Kreuzes, einen standhaften Prinzen? Uns auf der Höhe dieser barbarischen Avantagen, da wir die antiken Vorteile wohl niemals erreichen werden, mit Mut zu erhalten ist unsere Pflicht." Diese Pflicht hinderte ihn nicht in der Abhandlung „Shakespeare und kein Ende" zu erklären, daß Shakespeare zwar einer der größten Dichter, aber von Grund aus untheatralisch sei. Jedoch im Greisenalter Goethes gewann die liebevolle Anerkennung Shakespeares über die antikisierenden Neigungen wieder die Oberhand. Die Gespräche mit Eckermann geben davon vielseitiges Zeugnis. Da erklärt er zwar wieder (1, p. 160), daß Shakespeare kein Theaterdichter sei, daß er an die Bühne nie gedacht habe, aber nur, weil dieselbe seinem großen Geiste viel zu enge, weil ihm die ganze sichtbare Welt zu enge gewesen sei. Was Shakespeare für uns als Theaterdichter verloren habe (1, p. 175), das habe er als Dichter im allgemeinen gewonnen, da man aus seinen Stücken lerne, wie den Menschen zu Mute ist; kein Motiv des Menschenlebens sei vorhanden, das er nicht dargestellt und ausgesprochen habe (1, p. 159). Dagegen spricht er wieder aus (3, p. 108), daß Shakespeare die Bühne im Auge gehabt habe, als er schrieb; er hält den Macbeth für das beste Theaterstück Shakespeares, in welchem der meiste Verstand in Bezug auf die Bühne sei (1, p. 160). Der antikisierende Goethe, der Dichter der Achilleis mußte Troilus und Cressida verwerfen, da das Drama in dem Charakter des Achilleus dem Geiste der Ilias widerspricht; der Dichter, welcher auf der Höhe der „barbarischen Avantagen" sich zu erhalten für Pflicht hielt, rühmt den freien Geist, mit welchem Shakespeare den Stoff der Ilias auf seine Weise behandelt habe (1, p. 160), und schreibt ihm das Recht zu die Römer zu Engländern gemacht zu haben (1, p. 226). Mit großer Einsicht sah er in Shakespeare ein „ungestörtes, unschuldiges, nachtwandlerisches Schaffen" (2, p. 27) und nannte ihn „ein Wesen höherer Art, zu dem er hinaufblicke und das er zu verehren habe" (1, p. 100).

II.

Nicht ebenso, wie Goethe Shakespeares Romeo und Julie, aber auch im Sinne einer mehr folgerechten Denkart hatte schon weit früher (1799—1800) Schiller den Macbeth für das deutsche Theater

bearbeitet. Auch er hatte den individualisierenden Stil, in welchem er in seinen ersten Dramen unter Shakespeares Einfluß gedichtet hatte, verlassen; auch ihn hat der Idealstil der antiken Tragödie so gefesselt, daß er mit Sophokles auf dem Gebiete der Oedipustragödie zu ringen unternahm. Auch er hatte den wilden Erscheinungen der Sturm- und Drangperiode den Krieg angekündigt, und der Wagen des Thespis, wie er in dem Gedichte „An Goethe, als er den Mahomet auf die Bühne brachte" ausspricht, sollte wie der acherontische Kahn nur Schatten und Idole tragen, das rohe Leben ausgeschlossen, der Natur nachlässig rohe Töne verbannt sein. Indem er mit diesen Gesinnungen des Idealismus auch an Shakespeares Macbeth bearbeitend trat, warf er den derben Realisten von Pförtner mit seinem zum Teil cynischen Humor und seiner Prosa aus dem Drama und führte einen idealgestimmten ein, wohl auch in der Überzeugung, daß das deutsche Publikum „die Kälte und Unempfindlichkeit" Shakespeares nicht ertragen werde, „welche ihm erlaubte im höchsten Pathos zu scherzen", was schon den jugendlichen Schiller empört hatte.

Nach Schillers Meinung hat Shakespeare in der Person des Macbeth dem Schicksal zu wenig, der eignen Schuld des Helden zu viel Wirksamkeit eingeräumt; diesen vermeintlichen Fehler Shakespeares sucht Schiller zu verbessern: die gemeine Häßlichkeit der Hexen, welche bei Shakespeare mit so energischer Wahrheit die vollendete Häßlichkeit des Bösen ausdrücken, erhöht Schiller ins „Furienhafte" und macht die Hexen ganz den Intensionen Shakespeares zuwider zu geheimnisvoll hohen Schicksalsgöttinnen. In der Absicht, Macbeth möglichst auf den antiken Kothurn zu stellen, nahm Schiller weitere Änderungen vor. Die Ermordung der Gattin und Kinder Macduffs wird bei Schiller in antiker Weise nur erzählt. Um der Einfachheit und Übersichtlichkeit willen hat Schiller den Scenenwechsel auf ein bescheidenes Maß zurückgeführt und die Zahl der Nebenpersonen vermindert. In der Darstellung hat er die charakteristische Gedrungenheit Shakespeares gemildert, Anachronismen getilgt, das Korn volkstümlicher, sprichwörtlicher Ausdrücke beseitigt, den Individualismus der Sprache und die Zeichnung ins einzelne — verallgemeinert und vereinfacht, Anspielungen auf antike Geschichte und Mythologie gestrichen, die

Kühnheit und Fülle der Bilder gemäßigt, die Anschauungen einer naiven Naturauffassung in einen scheinbar edleren Stil verwandelt. Gewiß ist aber auch, daß er der Sprache das Fremdartige genommen und ihr einen deutsch heimatlichen Klang und Ausdruck gegeben hat, so daß für ein Theaterpublikum das Drama verständlicher geworden ist.[1] Die Reinhaltung des Geschmacks, mit welcher Schiller die

1) Ueber diese Bearbeitung haben sich die Stimmen im schärfsten Gegensatze erhoben. W. v. Schlegel in seinen Vorlesungen verwarf sie und Gervinus hat ihm beigestimmt; Hoffmeister und Palleske in ihren Werken über Schiller verteidigen sie durchaus. Mit großer Besonnenheit und eingehender Gründlichkeit hat R. H. Hiecke in seiner Schrift über Shakespeares Macbeth p. 102—152 das Verhältnis der Schillerschen Bearbeitung zu Shakespeares Drama erörtert. Die Worte Macduffs in Schillers Bearbeitung:

Er hat keine Kinder — Alle!
Was? meine zarten kleinen Engel alle!
O höllischer Geier! Alle! — Mutter, Kinder
Mit einem einz'gen Tigersgriff!

hat Timm, Das Nibelungenlied, Halle 1852, p. 25—26, mit einer scharfen Kritik angegriffen. Palleske, 2. p. 479, verteidigt sie ebenfalls. Der Wechsel der Bilder, welcher durch „Engel, höllischer Geier, Tigersgriff" entsteht, enthält eine unstatthafte Katachrese, worauf Fr. Vischer, Ästhetik 3, p. 1236, hinweist, während die Worte Shakespeares:

Er
Hat keine Kinder — All' die herz'gen Kleinen!
Alle sagst du? — O Höllengeier! Alle?
All' meine herz'gen Küchlein mit der Henne
In Einem wilden Stoß? (Bodenstedts Übers.)

in voller Einheitlichkeit sind.

Auf dieses innige und naturwahre Bild hat Shakespeare schon vorbereitet, wenn Lady Macduff von ihrem Gatten sagt:

Er liebt uns nicht,
Hat kein Gefühl; denn der Zaunkönig selbst,
Der ärmste, kleinste Vogel wagt den Kampf
Für seine Brut im Neste mit der Eule.

Aber die Scene, in welcher diese Worte vorkommen, die zweite des vierten Aktes, hat Schiller in seine Bearbeitung gar nicht aufgenommen. Daß er vor dem Bilde von den Küchlein und der Henne sich scheute, ist um so mehr zu verwundern, als die von ihm geliebten Alten ähnliche Bilder sehr oft haben, vergl. z. B. Sophokl. Ant. 423.

komisch gefärbte Pförtnerscene entfernte und an ihre Stelle eine Scene ernsten und frommen Inhalts setzte, hatte er in seinen eignen Dichtungen bereits im Wallenstein bewiesen. Vielleicht wagte er es dieses Drama in den weiten, wenig übersichtlichen Rahmen von drei Teilen zu spannen, indem er sein ästhetisches Gewissen durch den Hinblick auf drei- und zweiteilige Dramen Shakespeares beruhigte. Man kann nicht umhin bei der Komposition von Schillers Wallenstein an Shakespeares Heinrich IV. zu denken. Beide Werke haben einen tief tragischen Gehalt; in beide sind die Elemente des Komischen aufgenommen. Shakespeare unterbricht die ernste und tragische Handlung durch die humoristischen und zum Teil parodierenden Scenen Falstaffs und des Prinzen; und diese Scenen, wie komisch an sich und aus ursprünglicher Neigung zum Komischen gedichtet, dienen doch auch dazu, die Signatur des Zeitalters zu bilden; so hat Schiller in Wallensteins Lager mit komischer Färbung die Soldaten gezeichnet, welche ein Bild des Krieges und der Massen sind, aus deren Beschaffenheit die verwerflichen Pläne Wallensteins erklärbar werden. Aber der deutsche Dichter, an dem antiken Drama und der einheitlichen Stimmung desselben gebildet, sonderte diese komischen Elemente aus und ließ den Wechsel derselben mit tragischen Scenen innerhalb der ernsten Teile des Wallenstein nicht zu, mit derselben Geschmacksrichtung, welche sich in der Bearbeitung des Macbeth geltend machte. Die letztere ist nach der Vollendung des Wallenstein unternommen; aber das Drama Shakespeares lag viel zu tief schon vorher in Schillers Seele, als daß es ohne Einfluß auf die Abfassung des Wallenstein hätte bleiben können. Dieser Einfluß ist ein psychologischer, wie auch Goethe durch die Tiefen des von Shakespeare gezeichneten Seelenlebens gefesselt worden war. Macbeth ist die Tragödie des Ehrgeizes; der Held ist schwankend in seinem Charakter und dadurch von dem Bösen ergreifbar; ein „nervöses Wesen, eine gefährliche Romantik der Phantasie“ ist ihm geliehen, welche von der Hexenerscheinung tiefer aufgeregt wird als der kältere, besonnene Banquo; zur verbrecherischen That, der er lieber aus dem Wege ginge, wird er durch ein Weib getrieben. Auch Wallenstein ist die Tragödie des Ehrgeizes, und unter durchaus veränderten Verhältnissen, von dem hellen Strahl geschichtlicher Thatsachen beleuchtet, während im Macbeth ein mythisches

Zeitalter sein Halbdunkel überallhin verbreitet, — entwickelt doch Wallenstein ganz ähnliche Charakterzüge. Als Macbeth vor der blutigen That steht, verurteilt er sie selbst in einem Monologe (I, 7); er weiß, daß dem Verbrechen schon hier die Strafe folgen wird, daß die blutige Lehre, kaum erteilt, sich strafend gegen den kehrt, der sie gab, daß die gleichwägende Gerechtigkeit den eignen Giftkelch uns an die Lippen zwingt. Er vergegenwärtigt sich auch den ganzen Umfang des Verbrechens: den Gast, den Blutsfreund, den Lehnsherrn will er ermorden und wie des milden Duncan Tugenden gegen ihn Rache schreien werden, faßt er in einer großen phantasievollen Vision zusammen. So scheint sein besseres Ich Raum gewonnen zu haben und er erklärt seiner Gemahlin (I, 7): „Wir woll'n nicht weiter gehn in dieser Sache." So vergegenwärtigt sich auch Wallenstein in schwankender Gesinnung seine Lage in einem Monologe (Wallensteins Tod, I, 4), als er sich durch die Umstände zu dem Verbrechen des Verrats genötigt glaubt; er verurteilt dasselbe schon durch den Ausdruck, daß es nie sein Ernst, beschlossene Sache nie gewesen sei, und durch den Ausruf in Bezug auf den schwedischen Oberst:

Noch ist sie rein, noch! Das Verbrechen kam
Nicht über diese Schwelle noch; —

und wie Macbeth in dem Monologe (I, 7) von den Folgen der bösen That in zwei großen Bildern spricht, so sagt Wallenstein (I, 7):

Nicht hoffe, wer des Drachen Zähne sä't
Erfreuliches zu ernten. Jede Unthat
Trägt ihren eignen Racheengel schon,
Die böse Hoffnung unter ihrem Herzen.

Das Resultat seines monologischen Bedenkens ist daher der zu Illo und Terzky ausgesprochene Entschluß (I, 6):

Hört, noch ist nichts gescheh'n, und, wohl erwogen,
Ich will es lieber doch nicht thun.

Er schildert ihnen (Sc. 6) das Wesen und die Herrlichkeit der Treue, wie Macbeth sich sein Verhältnis zu Duncan als seinem Gaste, Verwandten, Lehnsherrn vorhielt. — Den Macbeth spornt seine Gemahlin zur Freveltat und überwindet mit ruchloser Entschlossenheit sein Schwanken. Sie wendet die Mittel des Hohnes und der Sophistik

an; sie zieht seinen Mut in Zweifel, wenn er vor der That zurückbebe; arglistig schreibt sie ihm nur um so mehr Mannheit zu, wenn er die That vollbringe, und erinnert ihn an seinen Schwur. Was für Macbeth seine Gemahlin, ist für Wallenstein die Gräfin Terzky. Hohn und Sophistik sind ebenfalls die Waffen, mit welchen sie den Unentschlossenen angreift. Lady Macbeth hatte zu ihrem Gemahl gesagt (I, 7):

Wie, fürchtest du derselbe Mann zu sein
In That und Kraft, der du in Wünschen bist?
Erstrebst, was du als Schmuck des Lebens schätzest,
Und lebst ein Feigling deiner eignen Schätzung,
Der armen Katze gleich im Sprichwort, murrend:
Ich möchte, doch ich darf nicht!

Mit demselben Hohne sagt Gräfin Terzky zu Wallenstein (I, 7):

Wie? Da noch alles lag in weiter Ferne,
Der Weg sich noch unendlich vor dir dehnte,
Da hattest du Entschluß und Mut — und jetzt
Da aus dem Traume Wahrheit werden will,
Da die Vollbringung nahe, der Erfolg
Versichert ist, da fängst du an zu zagen?
Nur in Entwürfen bist du tapfer, feig
In Thaten?

Sie setzt diesen Hohn weiter fort: auch die Tugend habe ihre Helden, und wenn Wallenstein sich von der That zurückziehe, werde er ein großer König sein — im Kleinen. Mit sophistischer Lüge bezeichnet sie die entworfene That als einen gemeinen Frevel, die vollbrachte als ein unsterbliches Unternehmen und sucht ihm zu beweisen, daß er dem Kaiser keine Treue schuldig sei. — Daß in beiden Personen, in Macbeth wie in Wallenstein, das Phantasieleben ein Übergewicht über die Kräfte besonnenen Denkens hat, macht in beiden die verderblichen Wirkungen der Hexen und des astrologischen Aberglaubens möglich. Shakespeare fand den Glauben an die Wirkungen der Hexen in der Quelle der Sage vor, aus welcher er den Stoff zu seinem Drama schöpfte, nicht minder war dieser Hexenglaube in Shakespeares Zeitalter weit verbreitet; Schiller kam der astrologische Aberglaube aus der Geschichte und als ein besonderer Charakterzug des historischen Wallenstein entgegen. Daß beide Persönlichkeiten sich in ihrem Glauben

an die Hexen und an die Sterne arg betrogen sehen, hat seinen Grund in den überschüssigen Phantasiekräften; sie machen Macbeth zum Visionär, welcher mit den Gedanken der Blutthat beschäftigt einen Dolch vor sich zu erblicken meint, sie machen Wallenstein zum Träumer, welcher auf die trügerische Auktorität eines Traumes seinen unerschütterlichen Glauben an Octavios uneingeschränkte Ergebenheit und Treue baut und den warnenden Stimmen seiner realistischen Umgebung blind widerstrebt. Diese Phantasiekräfte, welche im Wallenstein jedoch mit einer starken Neigung zur Reflexion versetzt sind, führen ihn wie Macbeth am Schlusse der unseligen Laufbahn beider zur Betrachtung der eignen Jugend; ein Bankerotteur des sittlichen Lebens, dem der Inhalt desselben nichts ist als ein wandelnd Schattenbild, ein armer Komödiant, der spreizt und knirscht ein Stündchen auf der Bühn' und dann nicht mehr vernommen wird, ein Märchen, erzählt von einem Dummkopf, voller Klang und Wut, das nichts bedeutet, blickt Macbeth auf die Zeit zurück, wo kalter Schau'r ihn faßte, wenn der Nachtvogel schrie, das ganze Haupthaar bei einer schrecklichen Geschichte empor sich richtete. Wallenstein versetzt sich mit Gordon an den Hof zu Burgau, wo beide zusammen Edelknaben waren, ohne freilich auch jetzt für Gordons Weisheit ein Verständnis zu haben.[1] — Beiläufig verweisen wir auch auf die Bemerkung G. Freytags, welcher in seinem geistvollen Buche über die Technik des Dramas, p. 201, in der Tafelscene in den Piccolomini dieselbe Disposition findet, mit welcher die Banketscene auf der Galeere des Pompejus in Shakespeares Antonius und Cleopatra entworfen ist, und die Ansicht nicht fernhalten kann, Schiller habe jene Scene vor Augen gehabt. Auch in der Scene in Maria Stuart (5, 6), in welcher die unglückliche Königin von ihren dienenden Frauen Abschied nimmt, wird man an die ähnliche in Shakespeares Heinrich VIII. (4, 2) erinnert, in welcher die Königin Katharina ihre letzten Wünsche zu erkennen giebt.

Aber die psychologischen Tiefen des Macbeth waren es nicht allein, welche auf Schiller einen starken Eindruck machten. Auch in diesem Drama wurde er von dem großen geschichtlichen Gehalte

1) Vergl. Hiecke, Shakespeares Macbeth, p. 105.

angezogen, welcher zwar im Gewande der Sage auftritt, aber die Schicksale des Staats- und Volkslebens in gewaltiger Form darstellt. Als der Dichter, der seine Stoffe auch aus der Völkergeschichte nahm, hat Shakespeare auf unsere Poesie einen nicht minder großen Einfluß gehabt. Es ist nicht zu verwundern. Wir wollen die Bemerkungen Rümelins über Shakespeares historische Dramen nicht ohne weiteres als unbegründet abweisen; aber gewiß bleibt, daß aus diesen historischen Dramen eine Freudigkeit des Dichters hervorleuchtet, welche mit Wohlgefallen auf weltgeschichtlichen Thaten ruht. Ein Pulsschlag kriegerischer Gesinnung ist oft vernehmbar, wie wir in der Ilias in so vielen Schlachtenschilderungen und in des Aeschylus Tragödien eine Liebe zum Ares nicht verkennen können; den Irrgängen der Politik weiß er mit Scharfsinn zu folgen; er weiß den unbegrenzten Segen zu schätzen und zu verherrlichen, der seinem Volke aus dem Protestantismus geflossen ist, daß unter Elisabeths Herrschaft „Gott wahrhaft erkannt wird." Und wie er mit patriotischem Stolze in Heinrich VIII. die Größe Englands unter Elisabeth feiert, vor der „die Feinde erzittern wie das Korn im Sturm und bang die Köpfe senken", so weilt sein Blick gern mit Einsicht, Liebe und Strenge auf den Thaten und Schicksalen des Vaterlandes und seiner Geschichte. Er verfolgt die Geschichte Britanniens bis in die dunkelste Zeit der Sage; wie tief ihn die Darstellung der Greuel einer zerrütteten Pietät und das an ihr vollzogene Strafgericht im König Lear beschäftigt, er kann nicht dulden, daß Frankreich über Britannien siegt, während in dem alten Schauspiel vom König Lear und seinen Töchtern der Sieg des Königs von Gallia den unglücklichen Lear in sein Reich zurückführt; die Römer, noch durch Tapferkeit gefürchtet, unterliegen in Cymbeline den Briten, und der Sieg derselben knüpft sich an die Namen Bellarius, Guiderius, Arviragus, Posthumus, in deren Zeichnung die Liebe des Dichters zu kraftvoller Natur, freudiger Kampfliebe, patriotischem Mute, heldenhafter Selbstverleugnung in den schönsten Farben glänzt; der Königsmörder Macbeth, der „Bluthund" Schottlands — er wird niedergeworfen durch des frommen Königs von England Hilfe, dessen Segen spendende Gaben auch sonst mit Liebe verherrlicht werden. Indem Shakespeare der Tradition folgt, mit welcher Charaktere der englischen Geschichte durch

den Volksglauben bekleidet waren, giebt er ihnen wie dem König Johann eine von der Geschichte abweichende, aber dem Patriotismus erfreulichere oder erträglichere Gestalt. Vor der Not des Vaterlandes schwinden seinen Helden wie dem Faulconbridge alle Bedenken, und der Humor der ungebrochenen Naturkraft nimmt es sich nicht übel die Höflichkeit gegen die französischen Feinde zu vergessen. Wie sehr auch die Unparteilichkeit Shakespeares gerühmt worden ist, sie verstummt vor seinem Patriotismus in der Darstellung der Franzosen; in der Auffassung der Jungfrau von Orleans folgt er den Volksanschauungen seines Jahrhunderts; er kann sich nicht vorstellen, daß Englands Niederlage anders als durch französische Teufelskünste herbeigeführt ist.[1] In dem heitersten Übermute der Vaterlandsliebe, sagte Fr. Vischer, ist Heinrich V. geschrieben und die Freude Shakespeares an dem großen Tage von Agincourt spricht aus der Tapferkeit, Größe und Demut seiner Helden, aus dem von dem Dichter gesteigerten Übermute der Franzosen. Aber Shakespeare verschweigt nicht, was das Vaterland gefehlt, wie einheimische Versündigung ihm die tiefsten Wunden geschlagen; er stellt die furchtbaren Bürgerkriege dar mit ihren wilden Männern und Weibern. Um so eifersüchtiger ist er auf den Frieden und das Gedeihen des Vaterlandes; der lebe nicht, ruft Richmond aus,

und schmeck' des Landes Frucht,
Der heim des schönen Landes Frieden sucht!
Getilgt ist Zwist, gestreut des Friedens Samen:
Daß er hier lange blühe, Gott, sprich Amen.

Und so ist der Dichter mit seinen Helden, mit seinem Faulconbridge voll tiefsten Vertrauens, daß England nie zu eines stolzen Siegers Füßen liegen werde, als wenn es erst sich selbst verwunden half; daß nichts Not und Reue bringe, wenn England nur sich selber immer treu bleibe. Aus diesem Bunde eines freudig patriotischen Selbstgefühls und des tiefsten Schmerzes über des Königs sittlichen Verfall geht in Richard II. jener wehmütig erhabene Hymnus hervor, in welchem Gaunt sein England preist und beklagt, und es giebt keinen poesievolleren Gegensatz als den Leichtsinn des jugendlich üppigen Königs und den Ernst des sterbenden Greises, welcher den

1) Vergl. Otto Gildemeister, Übersetzung Heinrich VI., Thl. I, p. XVII.

Ruhm und die Schönheit Englands tief befleckt sieht; in Cymbeline nennt Imogen Britannien im großen Teich ein Schwanennest (III, 4), für den sterbenden Gaunt ist es das Land der Majestät, der Sitz des Mars, ein anderes Eden, zweites Paradies, ein Kleinod, in die Silbersee gefaßt, die Amme und der schwangre Schoß erhabener Fürsten. Wie antike Männer kennen daher Shakespeares Helden kein größeres Unglück als Verbannung, im höchsten Schmerzgefühl scheiden die Verbannten Norfolk und Bolingbroke von Englands Boden, „der süßen Erde, der Mutter, Pflegerin", und für Norfolk ist der Urteilsspruch der Verbannung „sprachloser Tod, der seinen Lippen Englands Hauch verbot."

Der große geschichtliche Gehalt in Shakespeares historischen Dramen, insbesondere der schöne Patriotismus des Dichters haben ihre Wirkung auf Deutschlands Poesie nicht verfehlt. Wie groß das Interesse war, welches Schiller an Shakespeares Dramen aus der englischen Geschichte nahm, zeigt der Brief an Goethe vom 28. November 1797. Mit Staunen hatte ihn das Drama Richard III. erfüllt, das er in beredtester Weise schildert, und er hielt es der Mühe für wert die Suite von 8 Stücken, „die den Krieg der zwei Rosen abhandeln, mit aller Besonnenheit für die Bühne zu behandeln, in der Meinung, daß dadurch eine Epoche eingeleitet werden könne." Diese Bearbeitung ist unterblieben. Aber wichtiger ist, daß der große dramatische Genius Schillers, der ihn schon in der Jugend zur Darstellung historischer Thaten geführt hatte, durch Shakespeare auf dem Gebiete festgehalten wurde, in welchem er dem englischen Dichter am wahlverwandtesten ist. Denn in der Seele Schillers lag schon durch das Studium der Geschichte und die historische Darstellung bedeutender Epochen der ursprüngliche Trieb auch durch das Drama als Darsteller der Geschichte zu wirken. Dieser Trieb hatte ihn im Don Carlos von dem Bilde, das er von einem zerrütteten Familienleben an einem fürstlichen Hofe zu liefern gedachte, zu dem bedeutungsvollen Schritte geführt durch Berührung des niederländischen Aufstands den Kothurn seines Dramas zu erhöhen. Er hatte nach Abfassung des Wallenstein Soldaten und Helden herzlich satt und sehnte sich nach einem rein menschlichen Stoffe. Er stellte in der Person der Maria Stuart ein Seelenleben dar, welches in den Leiden der Gefangen-

schaft, von dem Bewußtsein eines Gattenmordes bedrückt, sich in Hoffnungen auf Befreiung wiegt und durch Reue und Buße im Tode sich läutert. Aber dieses Bild steht mitten in geschichtlichen Verhältnissen und die feindlichen Richtungen des Zeitalters, Katholicismus und Protestantismus, bilden eine bedeutende und erklärende Umgebung. So hat auch Shakespeare die geschichtlichen Personen behandelt, daß er, wie in der Gestalt Richard II., die tiefsten Seelenbewegungen und Gemütslagen, welche keine Chronik und keine historische Quelle ihn lehren konnte, auf historischem Boden zur Erscheinung kommen ließ. Ein Drama des Patriotismus ist die Jungfrau von Orleans. Sie ist im Gegensatze auch gegen Shakespeares Jeanne d'Arc gedichtet, aber Stellen in Schillers Drama geben den Beweis, daß die Liebe zu den Dramen Shakespeares, welche die Kriege der Rosen behandeln, nicht ohne Einwirkung geblieben war. Den Stoff zu der Scene, in welcher der Herzog von Burgund von Johanna bekehrt wird, fand Shakespeare in den ihm zugänglichen Geschichtsquellen nicht; geschichtlich ist, daß sie den Herzog brieflich, wenn auch ohne Erfolg, zum Abfall von England zu bewegen suchte.[1] Ähnlich wie Shakespeare geht auch Schiller zu Werke: bei beiden Dichtern eine Unterredung Johannas mit Burgund, bei beiden der mächtige Grund gegen den Herzog, daß er sein eigenes Vaterland bekämpft. Bei Schiller weist Johanna auf die Unnatur hin, daß Burgund der Feind seiner Verwandten und Vaterlandsgenossen ist. Was willst du thun, Burgund? sagt bei Schiller die Jungfrau,

Wer ist der Feind,
Den deine Blicke mordbegierig suchen?
Dieser edle Prinz ist Frankreichs Sohn, wie du,
Dieser Tapfre ist dein Waffenfreund und Landsmann,
Ich selbst bin deines Vaterlandes Tochter,
Wir alle, die du zu vertilgen strebst,
Gehören zu den deinen — unsre Arme
Sind aufgethan dich zu empfangen, unsre Knie'
Bereit dich zu verehren — unser Schwert
Hat keine Spitze gegen dich. Ehrwürdig
Ist uns das Antlitz, selbst im Feindeshelm,
Das unsers Königs teure Züge trägt.

1) Gildemeister, Übersetzung Heinrich VI., Thl. I, p. XVIII.

Die Pucelle bei Shakespeare vergegenwärtigt dem Herzog die Not seines Vaterlandes (Heinrich VI., I, 3, 3):

Blick auf dein fruchtbar Vaterland, dein Frankreich,
Und sieh die Städt' und Wohnungen entstellt
Durch die Verheerung eines wilden Feinds.
So wie die Mutter auf ihr Kindlein blickt,
Wenn Tod die zart gebrochnen Augen schließt,
So sieh, sieh Frankreichs schmachtendes Erkranken;
Die Wunden schau, die Wunden unnatürlich,
Die ihrer bangen Brust du selbst versetzt;
O kehr' dein schneidend Schwert wo anders hin,
Triff, wer verletzt, verletz' nicht den, der hilft!
Ein Tropfen Blut aus deines Landes Busen
Muß mehr dich reu'n als Ströme fremden Bluts;
Drum kehr zurück mit einer Flut von Thränen
Und wasche deines Landes Flecken weg.

Die weitere Entwickelung der Scene bei Schiller übertrifft die ähnliche bei Shakespeare bei weitem, da bei Schiller die Jungfrau als eine Gottgesandte sich bezeichnen und auf den Widerspruch hinweisen kann, welcher sie als eine Zauberin höllischer Künste beschuldigt. In beiden Scenen siegt Johanna; denn „einen Donnerkeil führt sie im Munde" bei Schiller; und ihre „hohen Worte zermalmen den Herzog von Burgund wie brüllendes Geschütz" bei Shakespeare. Der religiös gesteigerte Patriotismus der Jungfrau entfaltet sich bei Schiller (Prolog 3) in ähnlichen poetisch schönen Ausrufungen, wie sie der sterbende Gaunt in Richard II. braucht. Dies Reich soll fallen? ruft die Jungfrau aus,

dieses Land des Ruhms,
Das schönste, das die ew'ge Sonne sieht
In ihrem Lauf, das Paradies der Länder,
Das Gott liebt wie den Apfel seines Auges,
Die Fesseln tragen eines fremden Volks?

Und wie Gaunt mit der Schönheit Englands auch den Ruhm großer und frommer Thaten preist, denn die Fürsten Englands sind

So weit von Haus berühmt für ihre Thaten,
Für Christendienst und echte Ritterschaft,
Als fern im starren Judentum das Grab
Des Weltheilandes liegt, der Jungfrau Sohn —

so erhebt auch in derselben Stelle bei Schiller (Prolog 3) die Jungfrau Frankreichs im Kampfe für das Christentum erworbene Größe:

Hier scheiterte der Heiden Macht. Hier ward
Das erste Kreuz, das Gnadenbild erhöht;
Hier ruft der Staub des heil'gen Ludewig!
Von hier aus ward Jerusalem erobert.

In dem andern patriotischen Drama Schillers, im Wilhelm Tell, gemahnt uns der Freiherr von Attinghausen in seinem Charakter ebenfalls an Gaunt in Richard II., nur daß der prophetische Zug des sterbenden Attinghausen gesteigerter ist als im sterbenden Gaunt. Attinghausen weissagt die künftigen Großthaten der Schweizer und sieht in einer Vision auch die ruhmvolle Schlacht bei Sempach; Gaunt, als neu begeisterter Prophet, weissagt verscheidend über Richard II., daß sein wildes wüstes Brausen nicht lange dauern wird. In Attinghausens Munde ertönt die Mahnung zur Vaterlands- und Heimatsliebe so selbstgewiß und tief an Rudenz wie Gaunts strafendes patriotisches Wort an Richard II.; Attinghausen und Rudenz haben ein ähnliches Verhältnis wie Gaunt und Richard II.; die beiden Alten stellen das alte England und die alte Schweiz in ihrer herben und treuen Kraft dar; Rudenz und Richard sind die Abgefallenen, von denen der eine, „von eitlem Glanz verführt, sich der uralt frommen Sitte der Väter schämt", „für eitlen Glanz und Flitterschein die echte Perle seines Wertes hinwirft";[1] und Richard ist, wie Gaunt strafend sagt, ein sorgloser Kranker, von Schmeichlern umringt, die nichts Geringeres als sein Land verprassen. Und wie Attinghausen die Stunde beklagt, „da das Fremde in diese still beglückten Thäler kam, der Sitten fromme Unschuld zu zerstören", so klagt York in Richard II. (II, 2) über den Gesang verbuhlter Lieder, deren giftigem Klang das offene Ohr der Jugend immer lauscht, über die Sucht des blöden Volkes von England dem stolzen Welschland nachhinkend affenartig sich umzuschaffen. — Im übrigen hatte zu Schillers Tell Shakespeares Julius Cäsar die Idee gegeben.[2] In diesem Drama bewunderte Schiller, wie er an Goethe am 7. April 1797 schrieb,[3]

1) A. 2, Sc. 1 (Schillers Werke 6, p. 47—51).
2) Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung, V, 566.
3) Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, III, p. 57.

die ungemeine Großheit, mit welcher Shakespeare das gemeine Volk behandelt habe. „Hier, bei der Darstellung des Volkscharakters, zwang ihn schon der Stoff mehr ein poetisches Abstraktum als Individuum im Auge zu haben und darum finde ich ihn den Griechen äußerst nahe. Wenn man einen zu ängstlichen Begriff von Nachahmung des Wirklichen zu einer solchen Scene mitbringt, so muß einen die Masse und Menge mit ihrer Bedeutungslosigkeit nicht wenig embarassieren, aber mit einem kühnen Griff nimmt Shakespeare ein paar Figuren, ich möchte sagen, ein paar Stimmen aus der Masse heraus, läßt sie für das ganze Volk gelten und sie gelten das wirklich; so glücklich hat er gewählt." Man sieht, daß diese Bemerkung auch auf die Volksscene in Wilhelm Tell Anwendung findet. In den Gestalten des Fischers, Hirten, Alpenjägers hat Schiller den Volkscharakter der Schweizer in typischen Gestalten gezeichnet und durch die lyrische Schönheit, welche er auf diesem Gebiete im Anfang des Dramas hinzugefügt hat, gehören diese Scenen durch die eröffnete Stimmung zu dem Schönsten, was Schiller gedichtet hat. Sie versetzen uns zugleich in die Natur des Schweizerlandes, deren Eigentümlichkeit die Handlung des Dramas bedingt und fordert. Die moralische, mitempfindende Teilnahme der Natur an den Handlungen und Schicksalen der Menschen tritt bei Shakespeare in den großartigsten Beispielen hervor; auch in Schillers Tell finden wir eine solche Auffassung der Natur, wobei wir an eine Stelle in Shakespeares Lear erinnert werden. Bei der Nachricht, daß Tell gefangen und der Freiherr von Attinghausen tot ist, ruft der Fischer aus (IV, 1):

Raset, ihr Winde! Flammt herab, ihr Blitze!
Ihr Wolken berstet! Gießt herunter, Ströme
Des Himmels, und ersäuft das Land! Zerstört
Im Keim die ungeborenen Geschlechter!
Ihr wilden Elemente, werdet Herr!
Ihr Bären, kommt, ihr alten Wölfe wieder
Der großen Wüste! euch gehört das Land!
Wer wird hier leben wollen ohne Freiheit![1]

1) Vgl. Shakespeares Lear, III, 2:

Blast, Wind', und sprengt die Backen! Wütet! Blast! —
Ihr Katarakt' und Wolkenbrüche, speit,
Bis ihr die Türm' ersäuft, die Hähn' ertränkt!

Neben Schiller ist auf dem Gebiete des historisch-patriotischen Dramas auch Heinrich von Kleist zu nennen, welcher von Shakespeare die tiefste Anregung erfahren hat, und mit Recht sagt Gottschall[1] von Kleist, daß Shakespeare „das kulminierende Gestirn seiner Bildung war." „Kleists Bedürfnis war, wie A. Wilbrandt in seiner musterhaften Biographie Kleists, S. 186, ausgesprochen hat, die vollendete Form mit der starren Treue gegen die Natur, den Zauber der Schönheit mit allen Schrecken der dämonischen Tragik des Menschendaseins zu vereinigen. Die Muse sollte nichts verschleiern, nur in eine hohe Region sollte sie ihre Stoffe emporheben und die rücksichtslos aufgegriffene Wirklichkeit durch große Verhältnisse adeln." Weil Shakespeare ein Dichter in diesem Sinne war, schloß sich Kleist an ihn mit um so größerer Hingabe an, je mehr Shakespeare die gewaltigsten Leidenschaften geschildert hatte. Die Tragödie der Rache war ihm wie Shakespeare geläufig, wie sein erstes Drama „Die Familie Schroffenstein" und die „Hermannsschlacht" beweisen. In dem ersteren Drama sind zwei blutsverwandte Familien, Rossitz und Warwand, durch feindseligen Haß getrennt, aber Sohn und Tochter der feindlichen Familien entbrennen, ohne sich zu kennen, in leidenschaftlicher Liebe und finden durch Mißverständnis den Untergang. In der Darstellung dieses Verhältnisses, in welchem der leidenschaftliche Haß gesteigert ist, ging der Dichter von Shakespeares Romeo und Julie aus, nahm in die Zeichnung seiner Charaktere Motive aus Edgar und Edmund, Gloster und Othello auf[2] und mischte aus dem Hexenkessel im Macbeth Ingredienzen ein. In der Darstellung der Rachemotive überschritt er in der Hermannsschlacht in der barbarischen

---

Ihr schweflichten, gedankenschnellen Blitze,
Vortrab dem Donnerkeil, der Eichen spaltet,
Versengt mein weißes Haupt! Du Donner, schmetternd
Schlag' flach das mächt'ge Rund der Welt; zerbrich
Die Formen der Natur, vernicht' auf Eins
Den Schöpfungskeim des undankbaren Menschen.

Über den Einfluß dieser Stelle auf andere in deutschen Dramen vergl. meine Schrift: Poetische Personifikation in griechischen Dichtungen mit Berücksichtigung lateinischer Dichter und Shakespeares I, p. XIX fg.

1) Die deutsche Nationallitteratur ꝛc., I, p. 326.

2) Vgl. Wilbrandt, Heinrich von Kleist, p. 168.

Wut, mit welcher Thusnelda an Ventidius sich rächt, alles Maß und kehrte zur Darstellung ähnlicher Greuel zurück, wie wir sie in Heinrich VI., noch mehr in Titus Andronicus finden. Auch in dem Stile hat er sich Shakespeare vorzugsweise zum Muster genommen. Man wird ihn in der Anwendung bestimmter Situationen und bildlicher Ausdrücke auf Reminiscenzen aus Shakespeare treffen oder als von Shakespeare angeregt erkennen.[1] Auch darin gleicht seine Diktion

1) Penthesilea (Kleists Schriften, herausgegeben von Ludwig Tieck, I. p. 227) schreitet hinter der Leiche des Achilles her,

Bekränzt mit Nesseln, die Entsetzliche,
Dem dürren Reif des Hag'dorns eingewebt,
An Lorbeer-Schmuckes Statt.

König Lear (IV, 4) wird gefunden laut singend,

Bekränzt mit wildem Erdrauch, Windenranken,
Mit Kletten, Schierling, Nesseln, Kuckucksblumen. —

Der Köhler in Kleists Drama „Das Käthchen von Heilbronn" (Schriften, II. p. 133) öffnet während eines furchtbaren Unwetters, wo man von dem breitmäuligen Donner (vergl. des Donners Mund und den tiefstimmigen Donner in Shakespeares König Johann, III, 4 und V, 2) spricht, dem Fräulein von Thurneck seine Hütte mit den Worten „er würde dieses des Kaisers Hunden thun, wenn sie vor seiner Thür drum heulten." Vergl. Lear, IV, 7:

Meines Feindes Hund,
Und hätt' er mich gebissen, durft' in jener Nacht
An meinem Feuer stehn.

Käthchen von Heilbronn, p. 138: Sind das solche Kauze? Beelzebubs Ritter, deren Ordensmantel die Nacht ist? Heinrich IV., I, 1, 2. Falstaff: Laß uns, die wir Ritter vom Orden der Nacht sind, nicht Diebe unter den Horden des Tages heißen. — Prinz von Homburg (II, p. 282): O seine Milde ist uferlos, ich weiß es, wie die See. Romeo und Julie (II, 2): So grenzenlos ist meine Huld, die Liebe so tief ja wie das Meer. — Hermannsschlacht (II, p. 309): Rom, dieser Riese, der das Mittelmeer beschreitend, gleich dem Koloß von Rhodus, trotzig den Fuß auf Ost und Westen setzet, — er wirft auch jetzt uns Deutsche in den Staub. Julius Cäsar (I, 2): Ja, er beschreitet, Freund, die enge Welt wie ein Kolossus, und wir kleinen Leute, wir wandeln unter seinen Riesenbeinen und schaun umher nach einem schnöden Grab. — Das überaus schöne Bild von selbständiger Ausführung in der Penthesilea (I, p. 192): Der junge Tag, — wenn ihn die Horen von den Bergen führen, Demantenperlen unter seinen Tritten: er sieht so weich und mild nicht drein als er, — ist vielleicht durch Hamlet (I, 1) angeregt: Doch seht, der Morgen, angethan mit Purpur, betritt den Tau des hohen Hügels dort.

der Shakespeareschen, daß dieselbe ein bei weitem individuelleres und charakteristischeres Leben hat als der Idealstil Schillers und Goethes zuließ, daß er mikroskopisch die Gegenstände betrachtet, daß er das Niedrige, ja das Häßliche und Empörende anzuwenden nicht verschmäht, wenn es ihm Wahrheit zu enthalten schien, und mit spitzfindigem Verstande die häßlichen Bilder bis in ihre Schlupfwinkel verfolgt.[1] Er folgt Shakespeare auch darin, daß er Vers und Rhythmus durch Scenen prosaischer Diktion, wie in Käthchen von Heilbronn unterbricht, daß er altertümliche und moderne Elemente, wie in der Hermannsschlacht, durcheinander mischt.[2] In der Behandlung der Geschichte ist er so wenig ängstlich wie Shakespeare. Sein Ehrgeiz war das historische Drama. In dem Guiskard wollte er den idealen Stil des historischen Dramas, wie ihn Schiller ausgebildet hatte, mit dem individualisierenden Leben eines freiern, realistischen Dialogs in Shakespeares Weise verbinden. In diesem Drama, das nur in wenigen Bruchstücken bekannt geworden ist, fand Wieland nach den Scenen, die der Dichter ihm mitgeteilt hatte, eine im Geiste des Aeschylus, Sophokles und Shakespeare entworfene Dichtung. Von Kleists patriotischen Dramen bezieht sich die Hermannsschlacht auf die Befreiung Deutschlands vom Joche der Römer und die gegen den französischen Despotismus gerichtete Tendenz des Dichters läßt sich in dieser Poesie der Rache nicht verkennen. Das schönste patriotische Drama, das Kleist gedichtet hat, ein Kleinod der deutschen Litteratur, ist der Prinz von Homburg. Es ist in Shakespeareschem Geiste und Stile in freier Originalität gedichtet. Die Liebe zur brandenburgischen Heimat hat es dem Dichter eingegeben; wie Shakespeare die großen Helden seines Vaterlandes feiert, den siegreichen König Heinrich V., so tritt in Kleists Drama der große Kurfürst mit Herrscherkraft, mit Herrscherweisheit, mit Herrschermilde hervor; das Drama atmet einen Kriegergeist wie Heinrich V., und wie in Shakespeares Heinrich VIII. Cranmer bei der Taufe der Elisabeth weissagend auf eine Zukunft hinweist, in welcher der Segen des Friedens, der Ehre, der Größe, der evangelischen Wahrheit England unter der Königin Herrschaft

1) Vergl. Wilbrandt, H. v. Kleist, p. 169.
2) Vergl. Wilbrandt, p. 343.

schmücken wird, so spricht in Kleists Prinzen von Homburg Natalie ihrem Oheim, dem großen Kurfürsten, gegenüber von der zukünftigen Größe Preußens:

Das Vaterland, das du uns gründetest,
Steht eine feste Burg, mein edler Ohm:
Das wird ganz andre Stürme noch ertragen,
Fürwahr, als diesen unberuf'nen Sieg,
Das wird sich ausbau'n herrlich, in der Zukunft
Erweitern unter Enkels Hand, verschönern,
Mit Zinnen, üppig, feenhaft, zur Wonne
Der Freunde und zum Schrecken aller Feinde.

Wir haben bei Goethe und Schiller die Einwirkung hervorgehoben, welche Shakespeares psychologische Tiefen und der Umfang seiner historisch-monumentalen Poesie, sowie kräftige Naturwahrheit ausübten, Züge, welche unsere Dichter zu Shakespeare führten, weil sie in ihrer eignen Seele lebten. Wir sind aber natürlich nicht der Meinung, daß das Wesen Goethes und Schillers in diesem Verhältnis beschlossen ist. Ihre Eigentümlichkeit und ihr grunddeutsches Wesen, die freie Originalität, durch welche sie sich von Shakespeare unterscheiden, zu entwickeln, liegt außerhalb der Grenzen dieses Aufsatzes; sonst würden wir unter anderem auf Goethes Lyrik hinweisen, die sich mit der Schlichtheit des deutschen Volkslieds in einem Reichtum an Tönen entfaltet, der aus der Weite und Tiefe des Menschenherzens stammt; auf seine hohe Begabung zum Epos und Roman, in welcher mit der Lust zum Fabulieren auch die außerordentliche Erfindungskraft der Imagination hervortritt; auf die Plasticität seiner Phantasie, deren Gebilde im hohen Idealstil von der reinsten Grazie umflossen sind; wir würden bei Schiller auf den tiefen Denker hinweisen, der die Philosophie in phantasievoller Sprache reden und zwischen tiefem Denken und ernstem Dichten einen Bund zu schließen unternahm; auf seinen idealistischen Feuergeist, mit welchem er die politischen Ideeen des Jahrhunderts ergriff und gestaltete und ahnungsvoll auf die Zukunft hinwies; wir würden bei beiden auf die Eigentümlichkeit der Sprache hinweisen, die unter ihrer Meisterhand in reichster Belebung und Vertiefung aus dem ursprünglichsten Kerne deutschen Wesens erwachsen ist.

In anderer Weise als Schiller sind die Romantiker und insbesondere Ludwig Tieck von Shakespeares Dichtung ergriffen worden. Ludwig Tieck hat sich über sein Verhältnis zu Shakespeare in folgenden Worten ausgesprochen: „Das Centrum meiner Liebe und Erkenntnis", sagt er, „ist Shakespeares Geist, auf den ich alles unwillkürlich und oft, ohne daß ich es weiß, beziehe, alles, was ich erfahre und lerne, hat Zusammenhang mit ihm; meine Ideeen, so wie die Natur, alles erklärt ihn und er erklärt die andern Wesen, und so studiere ich ihn unaufhörlich." [1]

Nach diesem Geständnis sollte man meinen, daß auch das historische Drama Shakespeares ihn zu dramatischen Kompositionen aus dem Gebiete des geschichtlichen Lebens veranlaßt habe. Auch erkannte Tieck recht wohl, welch einen unvergleichlichen Schatz das englische Volk auch an jenen Dramen Shakespeares besitzt, die einen Teil der englischen Geschichte in großem poetischen Stile behandeln; der Gedanke mochte ihn reizen dem deutschen Volke in ähnlicher Weise ein poetischer Interpret seiner Geschichte zu werden. Er wußte es und hat es in beredten, phantasievollen Worten ausgesprochen, welche Macht für das dichterische Gemüt die Größe und der Ruhm des Vaterlands ist, welche begeisterte Anregung zu poetischen Thaten Shakespeare den großen patriotischen Thaten verdankte, mit welchen England in Elisabeths Zeitalter den spanischen Despotismus zurückgeworfen hatte! „Welch Wunder", so läßt Tieck den jugendlichen Shakespeare in der Novelle „Dichterleben" sprechen, „haben wir selbst nur vor wenig Jahren erlebt, als die fremde Tyrannei mit jener ungeheuren Flotte schon zu unsern Schwellen herüberschwamm? Welch Gefühl wehte und rauschte damals durch das Land, in den Ebenen, Wäldern und Bergen! Welche Wünsche und Gebete! Jung und alt drängte sich wohlgemut und mit Herzklopfen in die tapfern Reihen, um zu fallen oder zu siegen. O damals, damals fühlten wir es wohl, ohne der Worte zu bedürfen, welch ein edles Gut, welch ein Kleinod, höher als alle irdische Schätzung, unser Vaterland sei." [2]

1) R. v. Gottschall, Die deutsche Nationallitteratur, I, p. 264.
2) L. Tiecks Schriften, XVIII, p. 68.

Eine solche Welt für den Dichter fand L. Tieck durch die großen Ereignisse der Freiheitskriege, welche sein Nationalgefühl hoben und in ihm den Entschluß wachriefen nach dem Muster von Shakespeares historischen Dramen Stoffe aus der deutschen Geschichte dramatisch zu bearbeiten und diese Dramen „mit besonderer Liebe auszuführen, um seinen Landsleuten zu zeigen, daß er sich wohl zu ihnen rechne." Wie sehr auch Solger, über die poetische Kraft L. Tiecks liebevoll sich täuschend, zur Ausführung dieser deutschen Kaisertragödien seinen Freund treibt und mahnt,[1] sie sind ungedichtet geblieben. Nicht das Wesen der deutschen Schauspieler, welche Tieck anklagt, nicht die äußere Beschaffenheit der deutschen Bühne, welcher er die Einfachheit des Shakespeare-Zeitalters wünscht, sind die Gründe, welche ihn hinderten jene beabsichtigten historischen Dramen zu dichten. Das Hemmnis lag vielmehr in L. Tiecks eigner Dichterindividualität. Um geschichtliches Leben, um Männerthaten, um die Spontaneität des heroischen Willens zur Darstellung zu bringen, dazu fehlt, wie Fr. Vischer sagt,[2] „Tiecks eigner Poesie der Charakter, der Mann, in allem anderen ist sie reich und herrlich ausgestattet." Dieses andere ist von Shakespeare in L. Tiecks Dichterseele wesentlich angeregt worden. Die außerordentliche Vielseitigkeit Shakespeares ist immer Gegenstand großer Bewunderung gewesen. Er verdankt sie seinem eignen Genie und dem Glücke, in dem Jahrhundert der Reformation geboren zu sein. „Er steht", wie Solger so schön sagt,[3] an der Grenzscheide zweier Zeitalter. „Zurück sieht er in alle Herrlichkeit, Größe und Kraft der Feudalwelt und des Ritterwesens, und vorwärts in die unergründlichen Tiefen des auf sich selbst zurückgeführten menschlichen Bewußtseins, wie es durch Reflexion wieder eine neue Zeit entwickeln und eine neue Welt der selbstbewußten Sittlichkeit, des Verstandes und der Weltklugheit aus sich erzeugen muß." „Die unendliche Gunst seiner historischen Stellung ist", sagt Fr. Vischer nicht minder schön,[4] „daß der Mond der Romantik

1) Solgers Nachgelassene Schriften und Briefwechsel, I, p. 269.
2) Kritische Gänge. Neue Folge, II, p. 9.
3) Nachgelassene Schriften und Briefwechsel, II, p. 561.
4) Kritische Gänge. Neue Folge, II, p. 60.

noch am Himmel steht, während die Sonne der Aufklärung schon aufgegangen ist."

Dieser Mond der Romantik, welcher so gern alles Wunderbare und Märchenhafte, alles Mythische und Traumartige, alles Phantastische und Zauberische bescheint, glänzt in Shakespeares Dramen; der große Dichter, aller tragischen Furchtbarkeit gewachsen, hat doch Umgang mit den Elfen und den Geistern der Luft und enthüllt ihre Wunder; der heitere und düstere Naturglaube des Volkes verbreitet seine Dämmerungen. Die Märchenwelt entfaltet ihre Zauber und entrückt uns der Wirklichkeit; den Helden erscheinen dämonische Wesen, abgeschiedene Seelen reden eine erschütternde Sprache, Träume und Traumgestalten enthüllen die verborgenen Tiefen des Lebens. Die Nacht schlägt um das Geheimnis ihren dunkeln Mantel; die Strahlen des Mondes verbreiten ihr zweifelhaftes Licht; ein großes und furchtbares Naturleben entfaltet seine Schrecken; die anmutige, frühlingsselige Natur spendet ihre entzückende Schönheit, und die Töne der Musik und der Lieder wiegen den Sinn in ahnungsvolles Träumen. Dazu kommt das heitere Spiel der Seele, der harmlose Scherz und die ganze Tonleiter humoristischer Stimmungen.

Diese Elemente in Shakespeares Dichtungen haben auf Tiecks Phantasie den größten Eindruck gemacht und seiner Dichtung mannigfache Farben geliehen. Die Märchen-Lustspiele, der Sommernachtstraum und der Sturm, reizten ihn frühzeitig zu poetischer Produktion und zu reflektierender Untersuchung. Bereits in früher Jugend, im Jahre 1789, dichtete er die „Sommernacht", über welche wir bereits p. 215 fg. berichtet haben. Die Gaben, welche in der „Sommernacht" die Elfen ihrem Lieblinge zuteilen, sind nach Tiecks Darstellung nicht sowohl der historische Sinn, als vielmehr das Märchenhafte und Zauberische, die Liebe zur schönen und erhabenen Natur und die außerordentliche Befähigung zu Scherz und Humor. Es sind die Eigentümlichkeiten Shakespeares, welche Tieck am meisten liebte, durch die er am meisten in seiner eignen Dichterthätigkeit Einfluß erfuhr. Wie sehr er durch das Märchenhafte und Wunderbare, durch das Phantastische und die Spiele des Humors in Shakespeares Dichtungen angezogen wurde, wie sehr diese Seite der Shakespeareschen Dramen auch seine theoretische Betrachtung frühzeitig fesselte, hat

er durch den sinnigen Aufsatz bewiesen, den er 1793 über „Shakespeares Behandlung des Wunderbaren" schrieb und seiner Übersetzung des „Sturms" voranschickte.[1] Er erörtert in demselben die Frage, „wie Shakespeare die Täuschung für seine übernatürlichen Wesen gewinne." „Er stellt", so antwortet Tieck, „eine ganz wunderbare Welt dar, damit die Seele nie wieder in die gewöhnliche Welt versetzt und so die Illusion unterbrochen werde. Er befördert ferner die Illusion durch Mannigfaltigkeit der Darstellungen und durch die Milderung der Affekte, durch das Komische und durch Musik." Auf dem Traumartigen, welches Tieck den Märchenlustspielen zuschreibt, verweilt seine Betrachtung mit besonderer Vorliebe. Wir haben in diesem Aufsatze das Programm, nach welchem Tiecks Shakespeare-Auffassung maßgebend für seine eigne Dichtung wurde und die wundervolle Märchenwelt in der Seele des Dichters aufstieg, von Shakespeares Zauberstabe zum Leben gerufen. Das Märchen mit seinen träumerischen Gestalten fesselt ihn und gewinnt an ihm den eifrigsten Darsteller; in anderer Weise als bei Shakespeare erscheinen ihm die Elfen — aber immer verraten sie ihren Ursprung aus Shakespeares Zauberwelt. Wir übergehen die kleineren Märchendichtungen Tiecks, um unsere Betrachtung an seine dramatisierten Märchen- und Sagenspiele zu knüpfen. Shakespeare bezeichnet eine seiner phantasiereichsten Dichtungen ausdrücklich als ein „Wintermärchen". Fast alle Elemente desselben wiederholen sich in Tiecks Kaiser Octavianus. Der Stoff in beiden Dramen hat eine große Verwandtschaft, ein Umstand, der zum Teil aus der Ähnlichkeit der von beiden Dichtungen benutzten Quellen stammt. Bei Shakespeare ist die verblendete Eifersucht des Leontes in den drei ersten Akten des Dramas der Grund tragischer Geschicke, welche in den folgenden märchenhaft eine glückliche und heitere Lösung gewinnen. Die Tragödie der Eifersucht hat auch Tieck in dem ersten Teile des Octavianus unter dem Einfluß des Wintermärchens und mit andern Zuthaten aus Shakespeare gedichtet. Leontes ist in seiner Eifersucht eigenwillig, wie Gervinus sagt, „rechthaberisch"; er steigert sich absichtlich in seinem Mißtrauen gegen seine Gemahlin; seine rasch

1) L. Tieck, Kritische Schriften, Leipzig 1848, I, p. 37 fg.

unbesonnene Natur reißt ihn fort zu einem Mordplan gegen den Jugend- und Gastfreund Polixenes. Octavianus verhält sich träumerisch-melancholisch; es ist in seinem Gemüt ein tiefes Trauern,

Geheimnisvolle Ahnung von dem Unheil,
Das die zukünftige Zeit im Schoße trägt.

Das Geheimnis seines Grams sucht Felicitas zu erfahren so ähnlich wie Portia in Shakespeares Julius Cäsar das Geheimnis des Brutus. Er ist zum eifersüchtigen Mißtrauen gegen Felicitas gereizt und in demselben bestärkt worden durch seine Mutter, welche den Jago gegen ihn spielt und ihm Beweise für die von ihr behauptete Untreue der Felicitas liefert von derselben Art wie Jago dem Othello. Leontes in seiner blinden Wut wird gewarnt, der Königin Unschuld und Reinheit beteuert von Antigonus und anderen Herren des Hofes; ebenso sprechen in dem versammelten Rate des Kaisers für der Felicitas Unschuld Adrastus und Nikanor. Wie die Königin Hermione finden wir Felicitas im Gefängnis; beide trösten ihre Getreuen.[1] Hermione verteidigt vor dem König und einem Gericht ihre Unschuld und Ehre; sie beruft sich auf das Orakel von Delphi; dieses spricht ihre Reinheit aus. Auf die Nachricht von dem Tode ihres Sohnes sinkt sie ohnmächtig nieder, ist für Leontes tot und lebt in Verborgenheit, bis sie nach sechzehn Jahren sich wieder mit ihm und ihrer Tochter vereinigt. Felicitas wird mit ihren beiden Kindern zum Scheiterhaufen geführt; wie Hermione vor Gericht spricht sie zu ihrem Gemahl, welcher, von ihren Worten überwältigt, den Todesbefehl zurücknimmt und in Verbannung verwandelt. Der Hermione Unschuld wurde von dem Orakel beglaubigt; Felicitas' Reinheit wird von der Mutter des Octavian, deren Verleumdung sie zum Opfer gefallen

1) Wintermärchen, II, 1:

Weint nicht, gute Kinder,
Es ist kein Grund; hört ihr, daß eure Herrin
Verdient den Kerker, dann laßt Thränen strömen,
Wär' ich auch frei.

L. Tieck, K. Octavianus (Schriften, I, p. 81. 83):

Weint nicht, ihr Mädchen. Warum wollt ihr weinen?
— — — — — — — — — — — — — — —
Und möchtest du denn, daß ich schuldig wäre?

war, selbst bestätigt; in der Weise der Lady Macbeth von ihrem Gewissen gepeinigt ist diese drei Monate stumm, von allen abgeschlossen, bekennt dann ihr Verbrechen und sucht wie Lady Macbeth im Wahnsinn ihren Tod.

Wie sehr dieser tragische Teil des Octavianus unter dem Einflusse Shakespeares entstanden ist, erkennt man aus andern Situationen, welche Tieck aus den Dichtungen seines Lieblings schöpfte; man erkennt es auch an der Sprache. Die Situation der schlafenden Felicitas und des buhlerischen Biren erinnert uns an das ganz ähnliche Verhältnis in Shakespeares Cymbeline. Felicitas, in der Nacht auf dem Ruhebette lesend, schläft ein, der Schlafenden Schönheit wird von dem lüsternen Biren mit beredten Worten gepriesen. Über das Buch, welches sie las, macht sie selbst die Bemerkung:

Wie doch die Liebe
Der Mittelpunkt von jeglicher Erfindung,
Von allem ist, was künstlich wird ersonnen.

Ebenso ist in Shakespeares Cymbeline (II, 2) Imogen schlafend dargestellt; der Verräter Jachimo bewundert die Schönheit der Schlafenden; sie hat, berichtet er, vom Tereus gelesen: „das Blatt ist eingelegt, wo Philomele sich ergab." Die Sprache des tragischen Teils, die Darstellung der Eifersucht des Octavianus und des unglücklichen Geschicks der Felicitas, welcher auch Charakterzüge der Desdemona geliehen sind, enthält zwar auch Sonette und Stanzen, aber der fünffüßige Jambus herrscht vor wie bei Shakespeare und der Ausdruck trägt in Wort und Bild oft ein Shakespearesches Gepräge.[1]

---

1) Wir heben zum Beweise unter anderen folgende Stellen hervor:
Wintermärchen II, 3:

Nur einen seh' ich hier, das ist er selbst,
Der sein' und seiner Kön'gin heil'ge Ehre,
Des Sohns, der Tochter, der Verleumdung opfert,
Die schärfer sticht als Schwerter.

Othello III, 3:

Nicht weckt mir's Eifersucht,
Sagt man, mein Weib ist schön, gedeiht, spricht scherzend,
Sie liebt Gesellschaft, singt, spielt, tanzt mit Reiz,
Wo Tugend ist, macht das noch tugendhafter.

Ist dieser Teil des Octavianus, den ich den tragischen nenne, vorzugsweise durch Shakespeares Wintermärchen angeregt, so haben auf die weiteren Bestandteile dieser Dichtung auch andere Märchendramen Shakespeares, wie Tieck sie auffaßte, ihren Einfluß geübt. Nach Tiecks Bemerkung in dem schon angeführten Aufsatze über Shakespeares Behandlung des Wunderbaren hat der englische Dichter die Täuschung für seine übernatürlichen Wesen durch die Darstellung einer ganzen wunderbaren Welt gewonnen; im Sturm, sagt Tieck p. 45, entsteht die vorzüglichste Täuschung dadurch, daß wir uns durch das ganze Stück nicht wieder aus der wundervollen Welt verlieren. Wie sehr in Tiecks Octavianus und in anderen Dichtungen das Märchenhafte die überwiegende Macht ist, zeigen nicht bloß die wunderbaren Abenteuer der Felicitas, die Entführung der

---

Octavianus (Schriften I, p. 78):

Was selbst bisher der allerstrengste Richter,
Ja die Verleumdung mit der gift'gen Zunge
Hat auszustellen an der Kais'rin Weise
Gewagt, sind doch nur leichte, kleine Flecken,
Die unbefangnen, heitern Sinnen nicht
Also erscheinen: als, ein froh Gemüt,
Die Lust zum Tanzen und zur Fröhlichkeit,
Gesang, Musik, ein buntgemengt Gefolge
Von Thoren und von Weisen, farb'ge Trachten,
Ein aufgewecktes Herz, das gerne lacht.

Kaufmann von Venedig III, 2:

Hier sind erschloßne Lippen,
Die Nektar-Odem trennt: so süße Scheidung
Muß zwischen solchen süßen Freunden sein.

Octavianus (Schriften I, p. 93):

O Mund, ihr Lippen, schönes Schwesternpaar,
Habt ihr der süßen Küsse all vergessen?

Wintermärchen V, 2:

Nun dankt er dem alten Schäfer, der dabei steht wie ein altes verwittertes Brunnenbild von manches Königs Regierung her.

Octavianus, p. 96:

So sitzt der Kaiser dort und scheint ein Bild
Von Stein, aus dessen Augen Quellen rinnen.

Löwin mit dem Kinde über das Meer, die treue Anhänglichkeit der Löwin an Leo, es tritt auch hervor, wo die Personen wie Florens in die gewöhnliche Wirklichkeit gestellt und an die Einflüsse derselben geknüpft sind. Perdita im Wintermärchen entfaltet sich fast ohne Unterricht unter Hirten zum Adel einer königlichen Jungfrau, und der Dichter erklärt uns diesen Umstand durch das Wort (V, 2), daß Natur höher stehe als Erziehung. Noch wunderbarer mag es erscheinen, daß im Octavianus Florens in beschränkt bürgerlicher Umgebung ohne allen Unterricht zu aller Tapferkeit, Kunst, Gewandtheit, ja zu aller Romantik des Rittertums aus der eignen inneren Natur sich entwickelt. Nach Tiecks Aufsatz über Shakespeares Behandlung des Wunderbaren wird die Illusion in den Märchenlustspielen des britischen Dichters durch Mannigfaltigkeit der Darstellungen und durch die Milderung der Affekte gefördert. Die Mannigfaltigkeit der Darstellungen, eine hervorragende Eigentümlichkeit der Poesie Shakespeares überhaupt, wird bei ihm durch die Fülle eigenartiger Charaktere bedingt und durch den Reichtum der Kontraste gehoben. In den Märchendramen Shakespeares ist diese Mannigfaltigkeit noch durch die phantasievolle Souveränetät gesteigert, mit welcher der Dichter über die verschiedensten Zeiten und Orte gebietet. Der Sommernachtstraum versetzt uns in einen Hain bei Athen in das Zeitalter des Theseus, aber nicht griechische Götter, sondern die Elfen des germanischen Volksglaubens bestimmen, verwirren, leiten und beeinflussen die Schicksale der Menschen (vgl. p. 49 fg.). In dem Wintermärchen sind die Schranken der Zeit ganz getilgt; über die verdächtigte Unschuld der Hermione, welche die Tochter eines russischen Kaisers ist, entscheidet das delphische Orakel; ihr Bild aber ist von Julio Romano gemalt und bei den Schäfern werden christliche Pfingstspiele aufgeführt. Delphos, wie es im Drama heißt (vgl. p. 32), als eine Insel zu bezeichnen und Böhmen eine Seeküste zu geben war das Werk einer märchenhaft unbekümmerten Ortsbehandlung. Die Insel Belmont mit ihrer bezaubernden Naturschönheit liegt im Lande jener Träume, deren schönste von Shakespeares Phantasie gedichtet sind. Jene Mannigfaltigkeit der Charaktere, welche verschiedenen Zeiten und zum Teil keiner Zeit angehören, hat Tieck im Kaiser Octavianus zusammengebracht, und man braucht nur das Personenverzeichnis der beiden

Teile des Dramas anzusehen, um den römischen Kaiser Octavianus, Dagobert, König von Frankreich, den Majordomus Pipin, den Bischof Arnulphus, die Könige Eduard von England, Rodrigo von Spanien, Balduin von Jerusalem, den Sultan von Babylon, die Könige Arlanges von Persien und Lidamas von Arabien, den Riesenkönig Golimbra beisammen zu finden. — Die milderen Affekte, welche Tieck dem Märchenlustspiele Shakespeares zuschreibt und welche wir in der That im Sommernachtstraum und im Sturm antreffen, hat Tieck im Octavianus nicht minder dargestellt, denn der Charakter des Octavianus, gegen sein Vorbild Leontes gehalten, ist ein minder heftiger, ein bestimmbarer und damit milderer, auch Felicitas steht der Hermione an Energie und Kraftentwickelung nach.

Als eine Eigentümlichkeit des Märchendramas Shakespeares bezeichnet Tieck die Verbindung des Wunderbaren mit dem Komischen. In dieser Verbindung ist Tieck seinem Vorbilde in sehr ausgedehnter, zum Teil in sehr glücklicher Weise gefolgt. Nicht bloß im Lustspiel, sondern auch im ernsten Drama und in der Tragödie. Im Octavianus stellt er in die Tragödie der Eifersucht auch einen Narren, was Shakespeare in der Tragödie des Leontes und der Hermione vermied. Am glücklichsten war er, wo er das Komische unter Shakespeares vorbildlicher Einwirkung darstellte. Es ist geschehen in der Person und Umgebung des Clemens. Diese Scenen haben eine stark komische Farbe. Im Wintermärchen entwickelt die Welt des Schäferlebens all die harmlose Lustigkeit, all den Humor eines in seiner Beschränktheit befriedigten Daseins, welchen wir auch in anderen Gestalten Shakespeares, wie in den Handwerkern des Sommernachtstraums oder in den Holzapfel und Schleewein in Viel Lärmen um Nichts finden. Jener Welt ist die lustige Person des Autolykus zugegeben, um der Entwickelung der Schicksale zu dienen; in dieser Welt der Schäfer, in diesen Umgebungen der Natur entfaltet die wunderbar reizende Gestalt der Perdita nur um so schöner ihre reine Blüte. In ähnlicher Weise hat Tieck das beschränkte Bürgertum, dem Clemens angehört, gedichtet, den Charakter des letzteren mit behaglich lustigen Zügen ausgestattet, die Clowngestalt durch Wohlwollen und Menschenliebe gehoben, und in diesen eingeschränkten, durch das Komische beleuchteten Lebensinteressen

hebt sich um so auffallender die Entwickelung des Florens zu autonomer Ritterlichkeit hervor. Aber nicht bloß in dem Märchenlustspiel, welches komische Elemente nicht nur zuläßt, sondern auch fordert, ließ Tieck die Raketen seines Witzes und Humors, der ihm in reicherem Maße zu Gebote steht als irgend einem deutschen Dichter, aufsteigen, auch in dem ernsten Drama und in der Tragödie leuchten die Funken einer mannigfaltigen Komik. Im „Blaubart" steht das Grauen, welches der Dichter durch die Geschichte der Agnes und die Greuel des Peter Berner hervorzurufen versteht, zwar in einem falschen Kontraste zu den komischen Teilen des Dramas; aber der Mittelpunkt derselben, der Narr Klaus, ist aus der Schule der Narren Shakespeares. Shakespeare liebt es an der Thorheit der Narren die Weisheit der klugen Leute zu Schanden werden zu lassen; so ist auch der Narr Klaus, dessen verständiger Thorheit die blödsinnige Weisheit des „Ratgebers" entgegengestellt ist, in der Umgebung, der er angehört, der verständigste von allen und an Witz und Klugheit so überlegen, wie etwa der Narr Feste in „Was ihr wollt", an den man erinnert wird, während Junker Christoph von Bleichenwang auf Junker Winfred in Tiecks Blaubart nicht ohne Einfluß geblieben ist.

Den höchsten Gipfel in der Darstellung des Wunderbaren und Märchenhaften hat Tieck im Fortunat erstiegen. Der zweite Teil dieser Dichtung ist eine Tragödie. Was K. Rosenkranz in seiner Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter von dem Volksbuch Fortunat sagt, daß in demselben das Unglück des Glückes zur Darstellung komme, hat Tieck durch die Charaktere und Schicksale der Personen im „Fortunat" verkörpert. Das Wunderbare und Märchenhafte liegt in dem sich stets mit Gold füllenden Säckel, dem Geschenke der Fortuna, welche hier auftritt wie etwa die Elfen und Naturgeister im Sommernachtstraum und Sturm; es liegt ferner in den Wirkungen des Wünschhuts, durch welchen alle Schranken des Raumes und der Zeit blitzesschnell überwunden werden. Das Komische durchläuft seine ganze Tonleiter in possenhaften Situationen, in schlagend witzigen Einfällen, in geistreicher Satire; der niedere Egoismus der Diener und die bösen Charaktere wie Theodor werden durch die Farbe des Komischen gemildert; auch von der Richtung des Komischen, mit

welcher Shakespeare durch unvollkommene Sprachkenntnis, durch falsch gebrauchte Worte, durch Einmischung fremder Sprachbrocken wie im Dr. Cajus und Hugo Evans in den lustigen Weibern von Windsor oder in den Sprachstudien der Katharina in Heinrich V. wirkt, hat Tieck in der Person des verkleideten Andalosia den glücklichsten Gebrauch gemacht. In keinem Drama hat sich Tieck in der Fülle des Komischen so sehr der Mannigfaltigkeit und dem Reichtum der Shakespeareschen Komik genähert als im Fortunat, in welchem auch die tragischen Bestandteile zuweilen eine Größe kundgeben, die der Genius Shakespeares dem deutschen Dichter eingab. [1]

Das letzte Mittel, wodurch Shakespeare unsern Glauben für seine Zauber gewinnt, sagt Tieck in dem Aufsatze über Shakespeares Behandlung des Wunderbaren, ist ein völlig mechanischer Kunstgriff, — nämlich durch die Musik. Ich möchte diesen Kunstgriff keinen mechanischen nennen; vielmehr ist das musikalische Element auf das innigste mit den Handlungen und Stimmungen der Personen in Shakespeares Märchendramen verwachsen.

1) Andalosia sagt im Fortunat (Tiecks Schriften III, p. 491) von dem Golde:

Da droben tobt und rast mein wildes Gold,
Kuppelt Verbrechen mit dem Laster, düngt
Die fette Bosheit und Verworfenheit,
Mordet der Jungfrau Tugend, hetzt die Freunde
Zu Gift und teuflischem Verrat: denn schnaubend
Sucht es, der Kette los, nach Beute gierig,
Trägt sie im Rachen hin in Höll' und Tod;
Gebändigt nur, erzogen thut es wohl,
Doch unbewahrt erwacht der alte Blutdurst.
Indes verlassen, mit dem Tode ringend,
Mit Hunger kämpfend und vom Durst gepeinigt,
Schlaflos, zermalmt, gequält von hundert Wunden,
Der vor'ge Eigner hier auf Steinen ruht,
Sein scheuer Knecht ihm nicht ein Lager Stroh,
Nicht einen Tropfen Weins den Gaum zu netzen,
In felsenharter Grausamkeit vergönnt.
Zu gräßlich rächst du es, du roter Sklav,
Zu wild, daß ich dich nicht bezähmen konnte.

Man vergleiche hiermit die Stellen Shakespeares in Timon von Athen IV, 3. Schlegel und Tieck (Berlin 1870) 10 p. 393 u. 408.

Mit dem musikalischen Elemente ist das lyrische zu nennen, worüber wir auf p. 96 fg. einige Bemerkungen gemacht haben.

In der Richtung des Musikalischlyrischen ist Shakespeare der größte Stimmungsdichter seines Zeitalters, und die Romantiker, zunächst L. Tieck, der Stimmungsdichtung mit besonderer Vorliebe zugewandt, haben seinen stärksten Einfluß erfahren. Jene erste Periode Shakespeares, in welcher der Dichter mit italienischem Geschmack im Sonettenstil der Liebe dichtete, hat Tieck in dem Kaiser Octavian mit großer Übertreibung erneuert. Die lyrischen Formen der südländischen Poesie mit ihren üppigen Klangfarben, die Stanze, das Sonett, die Canzone, die lyrischen Trochäen Calderons — alle diese Formen und andere in bunter Mannigfaltigkeit bestechen und betäuben unser Ohr, daß wir vergessen sollen, daß auch im lyrisch-stimmungsvollen Drama die Charakteristik der starke Stamm sein muß, um den das Epheu und alle Blumenkränze der Lyrik gewunden sein müssen, daß diese Lyrik der Eigenartigkeit der Charaktere entsprechen und aus ihr fließen muß. So ist es wenigstens bei Shakespeare. Männer, wie der König und seine Genossen in „Verlorner Liebesmühe", die einer ascetischen Beschaulichkeit und einem von dem handelnden Leben abgewandten Studium sich zu ergeben geschworen haben, die aber, von einer Leidenschaft ergriffen, ihren Schwur vergessen, müssen wohl ihrem Charakter nach in Sonetten und lyrischen Gedichten, in hochfliegenden Bildern und sophistischen Antitheſen ihre Liebesader ausbluten. In Romeo und Julie hat Shakespeare, worauf Gervinus vortrefflich hingewiesen hat, verschiedene Formen der Lyrik angewandt, das Sonettartige, das Epithalamium, das Tagelied. Aber der zierliche Sonettenstil mit den feinen und gesuchten Bildern, in welchem Romeo und Julie auf Capulets Fest sich unterreden und welcher mehr aus der Eleganz der Bildung als aus der Tiefe des Herzens zu entspringen scheint, ist doch das nächste und zweckmäßigste Mittel, daß die durch Bildung wahlverwandten Seelen sich erkennen und nach dieser Erkenntnis auch die Herzen der Liebenden sich aufschließen. Und wieder entspricht es dem leidenschaftlich bewegten Sinne Juliens, wenn sie, Romeo liebevoll erwartend, in der Lyrik des Hochzeitliedes die den antiken Anschauungen entlehnten Bilder mit ihrem eignen Herzblut tränkt, den überkommenen Anschauungen das eigenste individuellste Leben

giebt und ihre lebhaften Gefühle in den Wogen des phantasiereichsten Hymnus sich ergießen. Und wenn die Liebenden sich trennen müssen, wie recht hatte der Dichter in ihren Worten die ganze Besorgnis, das Ahnungsvolle und die tiefe Wehmut des Tageliedes ertönen zu lassen! Diese lyrischen Elemente Shakespeares hat Tieck mit Vorliebe in seine Dramen aufgenommen; aber da er nach dem Grundsatze verfuhr, den er in den Versen ausspricht:

Süße Liebe denkt in Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern,
Nur in Tönen mag sie gern
Alles, was sie will, verschönen,

so hat er das Lyrische nicht in so charakterisierend tiefer Weise dargestellt, wie Shakespeare; es flutet vielmehr in solcher Überfülle, daß der dramatische Charakter der Personen im Octavianus Schaden leidet und die Dichtung in eine Anzahl epischer und lyrischer Elemente ohne straffe Einheit zerfällt. Diese Selbständigkeit der Lyrik zeigen unter andern die dichterischen Ergüsse, in welchen Roxane und Lealia die Rose und Lilie und die Geschichte der Geburt beider verherrlichen. Von dieser lyrischen Schwelgerei sind die Personen des Dramas so beherrscht, daß auch die Riesen in Sonetten reden, daß Octavianus im Schlachtgetümmel seine monologischen Empfindungen in ein Sonett kleidet und der Graf Armand von Provence, eingedenk seiner poesiereichen Heimat, in künstlichen Formen der Lyrik in der Schlacht spricht. Diese lyrische Überfülle herrscht auch in Tiecks Genoveva. Die Garten- und Balkonscene aus Romeo und Julie kehrt hier wieder in Sonetten, Canzonen, Jamben, Trochäen, volksliederartigen Versen; das Gespräch Golos und Genovevas bewegt sich unter anderm in einem Sonett (Tiecks Schriften II, p. 76), dessen Glieder an die Sprechenden in ähnlicher Weise verteilt sind, wie der Dialog Romeos und Juliens auf Capulets Fest geführt wird. Die Scene der mondbeglänzten Zaubernacht wiederholt der Dichter noch einmal, indem Genoveva und Golo im Garten wandeln; was Shakespeare in so schöner Weise leistet, daß er die Natur zur empfindenden Zeugin der erotischen Gespräche macht, sucht Tieck, abhängig von Shakespeare,[1] noch zu überbieten.

1) Vergl. die Worte II, 2, welche Romeo spricht durch Juliens Erscheinung entzückt:

Wir bemerkten schon, daß Shakespeare in den Dramen seiner späteren Periode in der Lyrik dem sächsischen Volksgeschmack huldigt; er hat in denselben den italienischen Geschmack, den Sonettenstil, ganz aufgegeben und weiß gerade durch die schlichten Töne des Volksliedes die tiefsten Geheimnisse eines sehnsüchtigen, gebrochenen Gemüts, einer ahnungsvollen Stimmung zu enthüllen. Man denke nur an die innigen Verse Mariannens „Bleibt, o bleibt ihr Lippen ferne", welche den Gram der verlassenen Liebe in Maß für Maß so schön ausdrücken; man denke an Desdemona (Othello IV, 3), welche ihrer trauernden, ahnungsvollen Stimmung den tiefsten Ausdruck im Liede giebt durch die Erinnerung an die Volksanschauung, nach welcher die Weide das Symbol der verschmähten Liebe war. Im Othello singt Desdemona:

Das Mägdlein saß singend am Feigenbaum früh,
Singt Weide, grüne Weide!
Die Hand auf dem Busen, das Haupt auf dem Knie,
Singt Weide, grüne Weide.
Das Bächlein, es murmelt und stimmet mit ein,
Singt Weide, grüne Weide.

Diese Stimmung des verlassenen Mädchens ist in dem Liede in Tiecks Genoveva einem verschmähten Manne geliehen:

Dicht von Felsen eingeschlossen,
Wo die stillen Bächlein gehn,

Geh' auf, du holde Sonn', ertöte Lunen,
Die neidisch ist und schon vom Grame bleich,
Daß du viel schöner bist obwohl ihr dienend.

Tiecks Genoveva (Schriften II, p. 72):

Sie schimmert wie ein neuer Sternenhimmel,
Ein neuer Mond ist sie emporgestiegen,
Wie blaß ist nun der helle Glanz, wie schüchtern,
Da sie die Strahlenaugen aufgehoben,
Da sie die süßen Blicke kund gethan
Und Blum und Baum und grünes Gras beschienen.
Wie kann Natur so holde Schönheit zeugen,
Sich selber durch die Schönheit zu beschämen,
Sie muß sich vor dem eignen Werke neigen,
Dies Wunder muß die innern Kräfte lähmen.

Vergl. noch p. 115. 117.

Wo die dunkeln Weiden sprossen,
Wünsch' ich bald mein Grab zu sehn.
Dort im kühlen abgelegnen Thal
Such' ich Ruh für meines Herzens Qual.

Hat sie dich ja doch verstoßen,
Und sie war so süß, so schön!
Tausend Thränen sind geflossen,
Und sie durfte dich verschmähn,
Suche Ruh für deines Herzens Qual
Hier im Grab, im einsam grünen Thal.

Dieses Lied, welches Golo von einem Schäfer hört, überwältigt sein Herz und wirkt fast fatalistisch auf ihn, daß sein Gedächtnis, wie er zu Genoveva sagt, „es mit Widerwillen behält und er es allerwegen singt" (p. 42), daß es sogar bei seinem Tode zwischen seinen Versuch zu beten tritt (p. 258). — Das Stimmungsvolle, welches Tieck in Shakespeares Dramen vorfand, hat er, von der eignen Anlage getrieben, in Träumen, Geistererscheinungen und dem Naturleben hervortreten lassen. Man kennt die großen psychologischen und tief poetischen Wirkungen, welche Shakespeare durch Träume zu erreichen weiß. Dieses Traumleben darzustellen liebt auch Tieck, wie unter anderm der Traum der Felicitas in Kaiser Octavianus und des Siegfried in der Genoveva (p. 201) beweist, und mit Recht bemerkt Hettner,[1] daß „fast in allen größeren Dichtungen Tiecks dem Helden das Geschick, das er erfüllen soll, vorher als Traumgesicht erscheint." — Die Stimmung des Geheimnisvollen, des Grauens, des Dämonisch-bösen bringt Shakespeare durch Geistererscheinungen und Hexen hervor und verknüpft mit ihnen die Darstellung eines nächtlichen und dunkeln, gewitterschwülen oder in seiner Ordnung verkehrten Naturlebens, wie die Dramen Hamlet und Macbeth beweisen. Auch Tieck hat derartige Elemente in das Drama Genoveva eingeführt: wie Hamlet die Ermordung seines Vaters, so erfährt Siegfried in nächtlicher Weile, was der Dichter nicht dramatisch darstellt, sondern den heiligen Bonifacius in Stanzen erzählen läßt, durch ein Gespenst, daß Drago ermordet ist, und erhält die Gewißheit von dem Verbrechen Golos. Während Shakespeare mit der Erscheinung des Geistes im Hamlet das Drama

1) Die romantische Schule in ihrem innern Zusammenhange mit Goethe und Schiller, Braunschweig 1850, p. 77.

eröffnet und die Stimmung des nächtlichen Grauens ein Grundton desselben wird, erscheint in der Genoveva der Geist Othos ziemlich kühl als Pilgrim dem Golo und eröffnet dem Siegfried zum Troste in Terzinen, daß Golo, weil in schlimmer Ehe erzeugt, auch schlimm gehandelt habe, wie etwa Edmund, von Gloster in Sünden erzeugt, zum ruchlosen Böswicht wird. Auch eine Hexenscene haben wir in der Genoveva. Sie erinnert stark an Goethes Faust, aber, wie verschieden auch sonst, doch auch an die Hexen in Macbeth. Diese erscheinen dem schottischen Helden auf öder Heide unter Donner, Blitz und Regen, und er schreibt den Hexen eine Macht über die Natur zu. Ähnlich ist die nächtliche Natur zu dem Werke des Zaubers in Beziehung gebracht, welches die trügerische Winfreda gegen Siegfried unternimmt,[1] von Jugend auf ein böses Weib nach der Schilderung ihrer Schwester Gertrud, welches nach dem Gerüchte „mit dem Bösen einen Bund geschlossen hat und Herrschaft über die unterirdischen Geister besitzt."

In der Komposition seiner Legenden- und Märchendramen ist L. Tieck von Shakespeare vorzugsweise abhängig, freilich nicht von der Komposition Shakespeares, welche in den reifen Werken herrscht. Für Tieck waren vielmehr untergeordnete Stücke Shakespeares, Dramen von zweifelhaftem Werte bestimmend. Er erzählt es selbst in einem Briefe an Solger in einem höchst charakteristischen Geständnisse. „Es gehört zu meinen Eigentümlichkeiten,[2] daß ich lange Jahre den Perikles von Shakespeare vielleicht übertrieben verehrt habe; ohne diesen wäre Zerbino nicht, noch weniger Genoveva oder Octavian entstanden. Ich hatte mich in diese Form wie vergafft, die so wunderbar Epik und Drama verschmelzt, es schien mir möglich selbst Lyrik hineinzuwerfen und ich denke mit wahrem Entzücken an jene Stunden zurück, in denen Genoveva und später Octavian in meinem Gemüte aufgingen; dies Entzücken wollte ich wohl zu körperlich, buchstäblich hineinbringen, und so entstand das Manierierte." Mit der Kritik, welche Tieck hier in der Bewunderung des Perikles beweist,

1) Vergl. die Worte Macbeths an die Hexen IV, 1 und Tieck, Genoveva p. 175.

2) Solgers Nachgelassene Schriften und Briefwechsel I, p. 502.

mag sein Urteil zusammengehalten werden, daß die Yorkshire Tragedy in Miniatur eine Zeichnung des Michel Angelo, ein Meisterstück sei, wie Shakespeare nur je eins gemacht habe.[1] Der große Einfluß des Perikles auf Tiecks Komposition, von dem Dichter selbst eingeräumt, ist nun gar nicht zu verkennen und gerade das Mangelhafte dieses Dramas hat er mit besonderer Liebe sich angeeignet und erweitert. Der Perikles gehört noch der ganzen jugendlichen Unbeholfenheit des englischen Dramas an. Shakespeare hat, wie Delius, Übersetzung des Perikles, Leipzig 1870, p. IV erörtert hat, den Plan des Perikles nicht entworfen, auch zunächst nicht ausgeführt; er hat, auf der Höhe seiner Dichterthätigkeit, im Jahre 1609 „zu der Arbeit eines andern, untergeordneten Dichters seine Zuthaten gemacht. So zerfällt der „Perikles" bezüglich der Mitarbeit der Verfasser in zwei scharf geschiedene Hälften, von denen die erste sowie der Plan des Ganzen dem Vorgänger, die zweite Shakespeare angehört. Wenn dieser an dem ungeschickten Plane des Vorgängers wenig änderte, so ließ er sich durch den Umstand bestimmen, daß der „Perikles", als er denselben zu bearbeiten unternahm, bereits als ein durch die Darstellung bekanntes Drama vorlag; Opportunitätsrücksichten auf das Publikum schonten den fehlerhaften Bau des Dramas." Das Fehlerhafte und Unbeholfene des Perikles besteht in dem Überwiegen des epischen Elements, dem die Zeitverhältnisse keine Schwierigkeiten machen. Was im Perikles dramatisch nicht dargestellt werden kann, erzählt ein Chorus in der Gestalt des Dichters Gower, aus dessen poetischer Erzählung teilweise der Stoff geschöpft ist. Vor jedem Akte tritt Gower erzählend auf. Im dritten Akte wird auf einer stürmischen Seefahrt Marina, die Tochter des Perikles und der Thaisa geboren; im vierten Akte tritt sie zufolge der „schnell gehenden Scene", wie Gower sagt, in Tarsus als Jungfrau auf, durch Schönheit ausgezeichnet, ein Gegenstand des giftigen Neides und der mörderischen Verfolgung ihrer Pflegemutter Dionysa. — In derselben Art der mehr epischen als dramatischen Komposition verfährt L. Tieck in der Genoveva und im Octavian. Die Rolle des erzählenden Gower übernimmt bei Tieck in der Genoveva der heilige Bonifacius und im Octavian die

1) Solgers Nachgelassene Schriften und Briefwechsel I, p. 345.

Person der Romanze, einmal auch des Schlafes. Bonifacius eröffnet das Drama Genoveva; als diese mit ihrem Sohne in der Einöde lebt, wird von Bonifacius in 32 Stanzen von dem Gespenste erzählt, welches dem Siegfried bei Nacht erscheint, von den Wundern, welche der Genoveva in der Höhle begegnen, und die Zeit übersprungen, welche zwischen der frühsten Kindheit Schmerzenreichs und seiner Fähigkeit zu sprechen liegt. Im Octavian tritt die Romanze viermal auf. Sie erzählt das dramatisch Undarstellbare, wie die Löwin mit dem Kinde der Felicitas von einem Greifen über das Meer getragen wird, wie Felicitas zur See geht, auf einer Insel das Kind mit der Löwin wiederfindet und mit beiden in das heilige Land segelt. Bei der Lockerheit der dramatischen Komposition im Perikles wird man sich nicht wundern, daß der Wechsel des Ortes überaus häufig ist; es ist ein Drama der Abenteuer; wir finden den Helden zuerst am Hofe des Antiochus, dann in Tyrus; des Antiochus arglistige Nachstellungen treiben ihn von Tyrus hinweg, ebenso von Tarsus, wo er gelandet ist; schiffbrüchig kommt er nach Pentapolis, wo er im Turnier des Königs Tochter Thaisa erwirbt. Die Nachricht von Antiochus Tode trifft in Pentapolis ein, Perikles geht mit seiner Gemahlin zu Schiffe; Thaisa, nach der Entbindung von Marina für tot gehalten und in einer verschlossenen Kiste ins Meer geworfen, wird in Ephesus zum Leben erweckt und Priesterin der Diana; Marina, von der neidischen Dionysa einem Mörder übergeben und demselben von Seeräubern entrissen, wird nach Mitylene verkauft; der in Tyrus herrschende aber tief trauernde Perikles zieht nach Jahren von neuem aus, findet in Tarsus das vermeintliche Grabmal der Marina, in Mitylene sie selbst, in Ephesus die totgeglaubte Gattin. Diesen häufigen Ortswechsel finden wir auch in Tiecks Octavian, noch mehr im Fortunat, der sich wie Perikles in Reiseabenteuern bewegt. Cypern, Flandern, London, die Bretagne, Irland, Konstantinopel und zuletzt wieder Cypern sind die Schauplätze für Fortunats Abenteuer. In noch bunteren Abenteuern verfließt das Leben seines Sohnes Andalosia und die Scenen der Handlungen und Erlebnisse sind in Cypern, London, auf einem wüsten, menschenleeren Eiland, dann wieder in London, in Irlands Wüstenein, zuletzt in Cypern. Und wie im Perikles von einer einheitlichen Handlung nicht die Rede sein kann,

sondern von einer Einheit der Person, deren Handlungen nicht durch die Notwendigkeit des Charakters, sondern auch durch den Zufall beherrscht werden, so ähnlich ist es in Tiecks Octavian, noch mehr im Fortunat; hier mußte der märchenhafte Stoff und die Unberechenbarkeit des Glückes die Herrschaft des Zufalls zum Gesetz erheben; auch hier ist nicht Einheit der dramatischen Handlung, sondern nur Einheit der Personen, deren Abenteuer mehr episch an einander gereiht sind, wenn auch die Einheit des Gedankens, daß das äußerliche Glück nicht innere Befriedigung schaffen kann, sondern Unruhe, Gefahr, Willkür und Selbstverlust wie in Ampedos und Andalosias Personen zur Folge hat, überall wahrnehmbar ist. In der Komposition des Fortunat, welcher einer späteren Zeit (1815) angehört, gab L. Tieck jenen Luxus der Lyrik auf, der in der Genoveva und im Octavian in so mannigfaltigen „Tönen denkt". Der Fortunat hat dadurch eine einheitlichere Form erhalten und nähert sich derjenigen Eigentümlichkeit des Shakespeare-Dramas, in welcher die tragischen und komischen Bestandteile in den schärfsten Gegensatz zu einander wie in Heinrich IV. gestellt sind. In dieser Eigentümlichkeit hat Tieck im Fortunat das Glücklichste geleistet. Aber die starke Bevorzugung der komischen Elemente, namentlich im Fortunat, veranlaßte den Dichter sowohl den Octavian als auch den Fortunat in zwei Teilen zu komponieren und jedem der beiden Doppeldramen noch ein Vorspiel voranzusenden. Er ließ sich auch hier durch den Vorgang Shakespeares in den beiden Teilen Heinrich IV. bestimmen. In diesen beiden Teilen haben die komischen Scenen nicht einen episodischen Charakter, sondern eine so große Ausdehnung, daß sie im ersten Teile Heinrich IV. die Hälfte des Dramas ausmachen; welche charakterisierende Bedeutung diese komischen Scenen in beiden Teilen für das Wesen und Thun des Prinzen Heinrich auch haben, der geistreich und überlegen, wie er ist, von dem Humor der niedrigen und gemeinen Sphäre des Lebens angezogen wird, dem aber auch diese gemeine Welt durch ihre sich steigernde Gemeingefährlichkeit im zweiten Teile sich entfremdet, so glaubt man doch im ersten Teile das persönliche Behagen des Dichters wahrzunehmen, der sich darin gefällt selbst auf Kosten der dramatischen Einheit in dieser Darstellung der niederen Welt die Genialität seines Humors in den reichsten Abstufungen und in individuellen

Farben glänzen und leuchten zu lassen. Etwas Ähnliches glaube ich in Tiecks Fortunat wahrzunehmen, die Neigung zur Darstellung komischer Scenen und Charaktere, welche Tieck mit einer hervorragenden komischen Begabung verbindet, veranlaßte ihn das komische Element im Fortunat zu bevorzugen und nicht minder dem Drama die Ausdehnung in zwei Teilen zu geben, so daß auch der feinsinnige, aber liebevoll urteilende Solger in dem ersten Teile des Fortunat eine zu große Ausführlichkeit findet.[1]

Die Elemente in Shakespeares Werken, welche Tieck vorzugsweise liebte, das Märchenhafte, Musikalisch-Lyrische, das Ahnungsvolle haben auch in der Periode noch seine Dichtung beschäftigt, welche man als die novellistische bezeichnen kann. Diese Elemente treten in den Novellen Tiecks, in welchen er Einzelheiten aus Shakespeares Leben darstellt, in dem „Fest zu Kenilworth" und in den beiden Teilen von „Dichterleben" sehr stark hervor. Es ist ein sehr schöner Gedanke Tiecks, daß er den jugendlichen, unbekannten Shakespeare zwischen zwei Dichter des Zeitalters stellt, welche, wie Greene und Marlowe, bereits durch Ruf anerkannt waren, deren trüber und fleckenvoller Glanz aber vor dem aufgehenden reinen Gestirn Shakespeares erbleicht. In der Person des noch unbekannten Shakespeare ist die Bescheidenheit und Mäßigung dem Übermut und der Wildheit Marlowes und der Charakterlosigkeit und dem Selbstverlust Greenes entgegengestellt, welche beide ein klägliches Ende nahmen. Man hat es getadelt,[2] daß Tieck in „Dichterleben" aus Shakespeare „einen solchen weichen, gefühleplätschernden, empfindseligen Jungen hat machen können, der wie kein anderer Dichter ganz Mann ist." „Der Held", sagt Vischer weiter, „ist zu weich, nirgends ist der spritzende Most seines derbgesättigten Wesens, sein cynischer Humor, seine Energie und Furchtbarkeit zu erkennen."

Indessen ist doch etwas von dieser Mannhaftigkeit Shakespeares, welche besonders in den historischen Dramen so groß hervortritt, nicht unerwähnt gelassen; es ist wieder ein schöner Gedanke Tiecks, daß im

1) Solgers Nachgelassene Schriften und Briefwechsel I, p. 504.

2) Fr. Vischer, Kritische Gänge, Neue Folge, zweites Heft, p. 9. R. Gottschall, Die deutsche Nationallitteratur ꝛc. I, p. 275.

zweiten Teile von „Dichterleben“ der Vater Shakespeares, welcher in dem Schauspiel und den Schauspielern nichts sieht als plumpes Possenreißertum und verlornes Gesindel und daher auch von seinem Sohne herbe sich abgewendet hat, gerade durch die patriotische Größe in Shakespeares Dramen, durch die berühmten Worte Gaunts „Der Königsthron hier, dies gekrönte Eiland ꝛc.“ für den Sohn wieder gewonnen wird. Aber immer ist es für Tiecks Auffassung sehr bezeichnend, daß er die lyrischen und phantastischen Elemente Shakespeares am meisten betont und daß Shakespeares Sonette im zweiten Teil der Novelle die Quelle sind, aus welcher Tieck das Biographische des Helden schöpfte, daß die Aufführung von Romeo und Julie es ist, welche den Mittelpunkt des ersten Teils der Novelle „Dichterleben“ bildet, daß von diesem lyrisch so reich gestimmten Drama Marlowe sich mit seiner ganzen Kunst vernichtet fühlt, daß er die episch-lyrische Dichtung Shakespeares „Venus und Adonis“ preisend erhebt, daß im zweiten Teile der Novelle Southampton gerade an „Verlorner Liebesmühe“ so besonderes Gefallen findet. Während Gervinus in der humoristischen Erzählung von der Feeenkönigin Mab einen Shakespeare fremden Ton der Beschreibung findet, ist Marlowe bei Tieck von derselben gerade hingerissen: „Die einzige wundersame Erzählung von der Feeenkönigin Mab“, sagt er zu Greene, „ist mehr wert, als was wir je geschrieben haben und schreiben können; was sage ich, wir? Dieser zufällige Nebenjuwel im Kranz des Gedichts überherrscht an Glanz und Kostbarkeit alles, was man bis jetzt auf dem englischen Theater gehört hat.“[1] Wie hier die Liebe Shakespeares zu der Sage und Märchenpoesie seines Zeitalters hervortritt, so giebt Tieck in dem „Fest zu Kenilworth“ diese Liebe dem Knaben Shakespeare, welcher die Sage mit gläubig poetischem Sinne für Wahrheit nimmt; dieser Märchenneigung entspricht die Benutzung des astrologischen und chiromantischen Aberglaubens im ersten Teile von Dichterleben, wo ein Zauberer dem Greene und Marlowe ihren unheilvollen Tod, dem noch unbekannten Shakespeare den strahlendsten Ruhm weissagt.[2]

1) Tiecks Schriften XVIII, p. 152.
2) Ebendaselbst p. 128.

In einem ähnlichen Verhältnisse wie Tieck stehen auch andere Dichter der romantischen Schule zu Shakespeare, z. B. J. von Eichendorff. Der Ezelin von Romano dieses Dichters ist im Bunde von Macbeth und Wallenstein der dritte und schwächere. Macbeth steigt tief ins Blut und sucht die durch Mord erlangte Krone durch fortgesetzten Mord zu befestigen; Wallenstein verrät seinen Kaiser um einer Krone willen; Ezelin von Romano pflanzt seine eigene Fahne statt der kaiserlichen auf und trachtet nach selbständiger Herrschaft über Italien. Wie Macbeth durch die Ermordung der Familie Macduffs die Rache des letzteren herausfordert und ihr erliegt, so hat Ezelin durch den Blutbefehl gegen Adolar von Lavelongo [1] sich in Magold, dem Vater Adolars, einen Rächer heraufbeschworen, dessen Gefangener er wird. In dem Verhältnis Ezelins zu Magold von Lavelongo wiederholt sich ein Zug aus Macbeths Verhältnis zu Banquo. [2] Macbeth vertraut den Hexen, Ezelin den Träumen,

1) Adolar von Lavelongo, von Mördern bedroht, sucht das verbrecherische Attentat so vergeblich abzuwehren, wie Clarence in Richard III. Adolar stürzt sich aus dem Fenster und findet seinen Tod wie Arthur im König Johann. Als Pembroke und Salisbury im König Johann den Leichnam Arthurs sehen, rufen sie aus (IV, 3):

O Tod! Auf reine Fürstenschönheit stolz!
Die Erde hat kein Loch die That zu bergen.
Der Mord, als haßt er, was er selbst gethan,
Legt's offen dar die Rache aufzufordern.

In Bezug auf Adolar sagt Pelavicino in Eichendorffs Ezelin (Königsberg 1828):

O hättet ihr gesehn den jungen Leib,
Gebrochen, bleich, zerschmettert auf den Steinen!
Und drüber hin der seidnen Locken Fülle,
Als hätt' der Tod, der eignen That sich schämend,
Verdecken wollen das zerstörte Bild.

2) Wie dem Macbeth der Geist des ermordeten Banquo erscheint, so glaubt Ezelin den Magold, zu dessen Ermordung er den Pelavicino glaubt gewonnen zu haben, wahrzunehmen (p. 193):

Da richtet' die Gestalt sich langsam auf,
Die grausen Flügel spreitet rings der Sturm,
Und Magold, den erschlagenen, erkannt' ich.
Derweil wuchs er und wuchs entsetzlich — nieder

Ahnungen, Wahrsagungen, Sternen. Beide sehen sich getäuscht.[1] Das Grauenvolle des Mordes, welchem der gnadenreiche Duncan erliegt, wird im Macbeth auch von der Natur mitempfunden; so verkündet auch im Ezelin die Nacht schwere Vorgänge.[2] Das Ahnungs-

---

Drückt die gewalt'ge Wucht uns — und zu lachen
Begann der Tote durch den Sturm so gräßlich,
Daß mir das Blut erstarrte in den Adern.

Ezelin gesteht p. 199:

Es ist zu spät,
Zu tief im Blute wat' ich schon,

wie Macbeth (III, 5) sagt:

Ich bin einmal so tief in Blut gestiegen,
Daß, wollt' ich nun im Waten stille stehn,
Rückkehr so schwierig wär' als durch zu gehn.

Der Ermordung Adolars sich bewußt, wie Macbeths Seele von dem an der Familie Macduffs vollbrachten Morde beschwert ist, will der eine nicht gegen Magold von Lavelongo, der andere nicht gegen Macduff kämpfen. Ezelin sagt zu Magold:

Von allem, was da atmet auf der Erde,
Und was der Abgrund Grauenhaftes birgt,
Nur dich, — von allen dich allein nur fürcht' ich.

Macbeth zu Macduff (V, 7):

Von allen Menschen mied ich dich allein;
Du mach dich nur zurück, mit Blut der Deinen
Ist meine Seele schon zu sehr beladen.

1) Macbeth V, 7:

Und keiner trau dem Gaukelspiel der Hölle,
Die uns mit doppelsinn'ger Rede äfft,
Die Wort nur hält dem Ohr mit Glückverheißung
Und es der Wahrheit bricht.

Ezelin p. 252 und 225:

Dort war's — Bassano — Teufelsspiel — Cassano. —
Verfluchter Doppelklang! Zusammenstürzt
Jedwede Brücke, die ein kühn Vertraun
Sich übern trüben Strom der Zeiten schlug,
Wenn selbst der Himmel treulos spielt mit Worten!
Nein, nein! — Bassano nannte Ugolin.

2) Lenox in Macbeth II, 2:

Die Nacht war stürmisch: wo wir schliefen, heult' es
Den Schlot herab, und wie man sagt, erscholl

volle, Träumerische, Nächtliche hat in Eichendorffs Drama großes Übergewicht; die lyrischen Stimmungen in dunklen, schwermütigen Liedern sind gehäuft; dazwischen fallen die komischen Scenen grell hinein, welche von dem Vorgange Shakespeares in Heinrich IV. hervorgerufen zu sein scheinen und in Wort, Witz, Bild und Situation eine umfangreiche Anleihe gemacht haben. Der Falstaff des Dramas „Ezelin" soll Mercutio sein; sein Charakter, seine Gestalt und sein Witz sind gebildet aus den Elementen, welche sich bei Shakespeare in Falstaff, Bardolf und Parolles (in Ende gut Alles gut) finden. Er ist genußsüchtig wie Falstaff und trägt das Gepräge der Genußsucht in seinem Kupfergesicht wie Bardolf; er ist feig wie Falstaff und sucht seine Feigheit durch Witz und Prahlerei zu verdecken und zu beschönigen wie Falstaff; seine Prahlerei ergeht sich in schwülstigen Ausdrücken, durch welche das Übermäßige parodiert wird; der hohle Prahler hat ein ähnliches Schicksal wie Parolles.[1] Mercutios Witze

---

Ein Wimmern in der Luft, ein Todesstöhnen,
Ein Prophezein in fürchterlichem Laut
Von wildem Brand und gräßlichen Geschichten,
Neu ausgebrütet einer Zeit des Leidens.
Der dunkle Vogel schrie die ganze Nacht durch;
Man sagt, die Erde bebte fieberkrank. Vgl. II, 3.

In Ezelin sagt Gorgia p. 203:

Diese Nacht
Führt wunderliche Heimlichkeit im Schilde.
Die Hähne in den Dörfern rings erwachten
Noch lang vor Mitternacht, und riefen aus
Den neugebornen Tag als wie zur Warnung.
Die Rosse in dem Lager schlafen nicht
Und stampfen schauernd mit weit offnen Nüstern,
Als spürten sie Gespenster in der Luft. —

1) Im Ezelin p. 176 sagt Zilie zu Mercutio: An dir, Hauptmann Mercutio, ist nichts Ehrliches als deine Nase, die sich wenigstens nicht verstellen kann; p. 212 sagt Zilie zu Jakob: — vor dem Mercutio hüte dich, das ist ein wurmstichiger Schuft, dem der Schimmel der Lasterhaftigkeit den Kopf grau gemacht hat; eine falsche Münze, der das blanke Kupfer auf Nase und Backen hervorkommt. In Shakespeares Heinrich IV. I, 3. 3 sagt Falstaff in Bezug auf Bardolf: Was nennt ihr reich? Laßt ihn seine Nase ausmünzen, seine Backen ausmünzen, ich zahle keinen Heller. Ezelin p. 45, Mercutio: Pfui über alle Memmen; p. 180: Pfui über feige Mietlinge! Falstaff (Heinrich IV. I, 2. 4):

überhaupt bestehen in einer Blumenlese, welche er aus Shakespeare entlehnt und mit einigen Modifikationen sich zu eigen gemacht hat.[1]

Hol' die Pest alle feigen Memmen! — Zu seinen bombastischen Reden benutzt Mercutio die parodierenden Übertreibungen Percys. Ezelin p. 181:

Das kranke Weltall, sich die Rippen haltend,
Thut kreisend auf den ungeschlachten Mund
Und speit nichts aus, als Plünd'rung, Krieg, Kartaunen.
— — — — — — — — — — — — — —
Als Tod dann sitzt er auf dem Kriegeswagen,
Der über Städte, Volk zermalmend fährt,
Und käut und schlingt Roß, Reiter und Provinzen,
Bleibt doch ein dürrer, hungriger Gesell.

Vergl. Percy in Shakespeares Heinrich IV, I, 3. 1:

Die krankende Natur bricht oftmal aus
In fremde Gährungen; die schwangre Erde
Ist mit 'ner Art von Kolik oft geplagt,
Durch Einschließung des ungestümen Windes
In ihrem Schoß, der, nach Befreiung strebend,
Altmutter Erde ruckt und niederwirft
Kirchtürm' und moos'ge Burgen.

Faulconbridge in Shakespeares König Johann II, 2:

Ha, nun beschlägt der Tod mit Stahl die Kiefern;
Der Krieger Schwerter sind ihm Zähn' und Hauer,
So schmaust er nun, der Menschen Fleisch verschlingend,
In unentschied'nem Zwist der Könige. —

Mercutio (Ezelin p. 182):

Ist das 'ne Welt, um Karten drin zu spielen?

Percy in Heinrich IV. I, 2, 3:

Ist das 'ne Welt zum Puppenspielen und mit Lippen fechten?

Die burleske Scene, in welcher Parolles in Ende gut Alles gut (IV, 3) entlarvt wird, ist im Ezelin p. 247 nachgeahmt, indem Mercutio, zum Tode verurteilt, mit verbundenen Augen sein Ende erwartet, aber wie Parolles mit Verachtung zum Leben begnadigt wird.

1) Mercutio (Ezelin p. 65) beschreibt „seine Grete": Die solltet ihr kennen, ein gutes, vertrauliches Mädchen, und gewachsen wie ein Bienenstock, überall egal rund. Dromio von Syracus (Komödie der Irrungen III, 2): Sie ist kugelförmig wie ein Globus. — Mercutio (Ezelin p. 70) beschreibt sich selbst: Ein wahrer Juwel, seine Nase funkelt ordentlich; Dromio von Syracus (Komödie der Irrungen III, 2): O Herr, auf ihrer Nase, die über und über mit Rubinen, Saphiren und Karfunkeln staffiert ist. — Das Gespräch Ziliens und Mercutios

(Ezelin p. 72) lautet: Zilie: Euer Gesicht ist mir schon recht zuwider. Eure Zunge ist schneller als euer Witz. Mercutio: Desto besser, so ist noch Hoffnung, daß sie ihn endlich einholt. Zilie: Es wird mich in der That freuen, eure Gesellschaft genossen zu haben. — Mercutio: Bitte gehorsamst, es kann mir nichts schmeichelhafter sein als das abgekürzte Vergnügen eures Umgangs. Zilie: Lebet wohl und gedenket meiner in der allergrößten Entfernung. Vgl. Shakespeares Wie es euch gefällt III, 2: Jaques: Ich danke euch für geleistete Gesellschaft, aber meiner Treu, ich wäre eben so gerne allein gewesen. Orlando: Ich auch, aber um der Sitte willen danke ich euch gleichfalls für eure Gesellschaft. Jaques: Der Himmel behüt' euch! Laßt uns so wenig zusammenkommen wie möglich. Orlando: Ich wünsche mir eure entferntere Bekanntschaft. — Mercutio (Ezelin p. 247): Mir ist immer prophezeit worden, daß ich auf dem Galgen sterben soll, das ist mein Trost. Denn was der liebe Gott einmal beschlossen hat, darin läßt er sich von solchem hundsföttischen Volk nicht konfus machen. Shakespeares Sturm I, 1: Der Kerl gereicht mir zum größten Trost; mir deucht, er sieht nicht nach dem Ersaufen aus: er hat ein echtes Galgengesicht. Gutes Schicksal, bestehe darauf, ihn zu hängen. Mach' den Strick seines Verhängnisses zu unserm Ankertau, denn unsres hilft nicht viel. — Die verkleidete Zilie zu Mercutio (Ezelin p. 176): Hör', Mercutio, ich habe deine aufrichtige Nase und meinen falschen Bart satt. Mercutio: Ich glaube, ihr hättet lieber einen wirklichen Bart an euren Lippen (mit Anspielung auf Caraffa), obgleich er falscher ist als der eurige. Der Narr zu der verkleideten Viola (Shakespeares Was ihr wollt III, 1): Nun möge dir Jupiter das nächste Mal, daß er mehr Haare übrig hat, einen Bart zukommen lassen. Viola: Wahrhaftig, ich sage dir, ich verschmachte fast nach einem, ob ich gleich nicht wollte, daß er auf meinem Kinne wüchse.

IV.

Shakespeares Naturanschauung.[1]

1) Zuerst gedruckt im Morgenblatt für gebildete Leser, Stuttgart 1865, Nr. 49—52.

Ohne die innige Liebe zur Natur kann der echte Dichter nicht gedacht werden; von Homer bis auf unsere Tage ist sie Eigentum der dichterisch begabten Seele gewesen. Wo das lebendige Naturgefühl fehlt, fehlt auch die Lyrik; eine Lyrik aber, in welcher die tiefsten Naturlaute vernommen werden, ist Shakespeares Vorzug. Das lebhafte Gefühl für die Natur war überhaupt dem Zeitalter Shakespeares in hohem Grade eigen; durch die Entdeckung neuer Länder und Seewege war es gesteigert worden. Unter Shakespeares dichterischen Zeitgenossen besaßen dasselbe Tasso und Camoens in hohem Grade: der eine hat es in dem befreiten Jerusalem entfaltet und die Beschreibung des Gartens der Armida (Gesang 16) ist eine gerühmte, auch von der Malerei nachgebildete Naturscene; der andere ist in seinen Lusiaden mit Recht der Dichter des Oceans genannt worden, durch dessen Strophen Meeresduft und Meeresrauschen weht. Je tiefer die Wahlverwandtschaft war, welche Shakespeares Seele zur Natur hatte, desto weniger findet man eigentliche Naturbeschreibung in seinen Werken. Nur in den jugendlichen Dichtungen und in den Sonetten tritt die Neigung zu derselben hervor. Die Beschreibung des Hasen, welcher dem Jäger zu entfliehen sucht, seiner Anstrengungen und Listen, in Venus und Adonis (Str. 114—118), rühmte Coleridge wegen der Darstellung der kleinsten Umstände und Eigenschaften. Die Beschreibung des Rosses des Adonis, welches angebunden den Zügel zerreißt und in Begierde fortstürmt, erinnert in einzelnen Zügen an Homers schönes Gleichnis (vgl. p. 124); die Aufzählung der einzelnen Teile (Str. 50) macht den Eindruck, welchen die Beschreibungen einer tüchtigen Kuh oder eines schönen Füllens bei Virgil (Georg. 3, 51 und 79) hervorbringen. In den lyrischen Gedichten schildert Shakespeare den Sonnenlauf und den Tag; die Eigentümlichkeit derselben dient ihm zur Folie oder zum Vergleiche wie in den Sonetten 7 und 33. Der epischen Darstellung entsprechen

vortrefflich Schilderungen wie des kommenden Abends in Venus und Adonis (Str. 89, Jordans Übersetzung):

Die Sonne hat vollendet ihre Bahn
Und ruht in Westen von des Tages Bürde,
Der Uhu meldet schon des Abends Nah'n,
Der Vogel sucht das Nest, das Lamm die Hürde;
Schon kommt die Nacht, in Wolken schwarz gekleidet,
Und ruft uns zu: nun ist es Zeit, nun scheidet.

In den dramatischen Dichtungen der Jugendperiode läßt sich die Neigung zur schildernden Naturanschauung wahrnehmen; man glaubt das Behagen des Dichters zu empfinden, wenn Titania im Sommernachtstraum (2, 1) ausführlich die Übel und Leiden im Naturleben aufzählt, die aus dem Zwiespalte Oberons und der Elfenkönigin entstanden sind, und wird an die ähnliche Schilderung Ovids (Metam. 5, 475 fg.) erinnert; man glaubt die Neigung des Dichters zur Naturschilderung mit antiken Anklängen wahrzunehmen, wenn der betrachtende Lorenzo in Romeo und Julie (2, 3) seine Gedanken über die Pflanzenwelt einleitet mit den Worten:

Der Morgen lächelt froh der Nacht ins Angesicht
Und säumet das Gewölk im Ost mit Streifen Licht.
Die matte Finsternis flieht wankend, wie betrunken,
Von Titans Pfad besprüht von seiner Rosse Funken.
Eh' höher nun die Sonn' ihr glühend Aug' erhebt,
Den Tau der Nacht verzehrt und neu die Welt belebt,
Muß ich das Körbchen hier voll Kraut und Blumen lesen,
Voll Pflanzen gift'ger Art und diensam zum Genesen.

Aber diese Schilderungen stehen doch vollständig mit der Stimmung der Charaktere, der trauernden Titania und des naturliebenden Lorenzo im Einklange; sie haben so wenig eine selbständig schildernde Geltung, wie die Beschreibung der Doverklippe im König Lear (4, 6), sondern sind von dem Bande der dramatischen Handlung und psychologischen Motivierung gehalten (vgl. L. Tieck in Humboldts Kosmos 2, p. 63).

Das innige Naturgefühl, welches Shakespeare eignet, ist kein farblos allgemeines; vielmehr bezieht es sich auf die Besonderheiten der Natur in eingehender Weise. Jedes Drama, sagte Heinrich Heine (Werke 3, p. 295), „hat sein besonderes Klima, seine bestimmte

Jahreszeit und seine lokalen Eigentümlichkeiten. Wie die Personen in jedem dieser Dramen, so hat auch der Boden und der Himmel, der darin sichtbar wird, eine besondere Physiognomie." In Romeo und Julie ist das Klima des sonnigen Verona schon durch den Umstand bezeichnet, daß das Sonnenlicht wiederholt und häufig in den verschiedensten Beziehungen erwähnt wird: die Sonne heißt die heilige (the worshipp'd sun 1, 1), die allerfreuende (the all-charming sun 1, 1), die allsehende (the all-seeing sun 1, 2); wie Lorenzo (2, 3) von der Sonne spricht, führten wir schon an; Julie (3, 2) wünscht, daß das flammenhufige Gespann zu Phöbus Wohnung hinabsteige, sie meint (3, 5), die Sonne hauche ein Luftbild aus, um Fackelträger in der Nacht für Romeo zu sein; Julie spricht aus (2, 5), zu Liebesboten taugen nur Gedanken, die zehnmal schneller fliehn als Sonnenstrahlen, wenn sie Nacht von finstern Hügeln scheuchen. Die Knospe entfaltet der Luft ihr zartes Laub und weiht ihren Reiz der Sonne (1, 3). Geh, frost'ge Erde, suche deine Sonne, sagt Romeo zu sich selbst (2, 1) und nennt Julien holde Sonne (2, 2). — Die Jahreszeit, welche wir im „Sturm" empfinden, ist der Herbst und eine herbstliche Stimmung geht durch das ganze Drama. Der Dichter bewirkt diese Stimmung zunächst negativ, indem er den Ausdruck des Sommerlichen, auch alle Bilder, welche dem Wachsen, Blühen entlehnt sind, vermeidet. Dagegen sind aus der Pflanzenwelt Nesseln, Kletten, Malven erwähnt (2, 1), welche der herbstlichen Natur besonders angehören. Caliban verspricht dem Trinculo (2, 2) ihn zum vollen Haselbusch zu führen; das „kurze Futter" (stover 4, 1) gehört der Herbstwiese an, der „kurz begraste" Platz (4, 1), auf welchem die Maske sich bewegt, ist herbstlich; auf ihm zu erscheinen werden die braunen Schnitter, „müde vom Augusť" (4, 1), zu einer Herbstfeier eingeladen. Das Drama beginnt mit der Darstellung eines Seesturmes mit Donner und Blitz, wie solche Stürme zur Herbstzeit am häufigsten sind, während die milde Beschaffenheit des Herbstes in dem Wunsche erscheint, mit welchem Ceres (4, 1) die Liebenden segnet.[1]

1) Vgl. den trefflichen Aufsatz von J. Meißner, Aphorismen über Shakespeares Sturm im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft 5, p. 212 fg.

Daß dagegen im Sommernachtstraum eine durchaus sommerliche Luft weht und die Anmut der Natur das Vorherrschende ist, ist in der Abhandlung über Lyly und Shakespeare p. 50 bemerkt worden; es ist jedoch hervorzuheben, daß der Dichter die Lokalität Attikas auch durch eine Tierwelt charakterisiert, welche als gefährlich oder unsympathisch dem Blumenlager der Titania fern bleiben soll (2, 3), aber noch heute wie zu Shakespeares Zeit in dem Ölwalde bei Athen ihr Wesen treibt. Hier huschen an den knorrigen Stämmen goldgrüne Eidechsen (newts, 2, 3) hin, glänzende gefleckte Schlangen mit gespaltener Zunge (spotted snakes with double tongue 2, 3) schlüpfen durch Kraut und Blumen und „wenn die Sonne gesunken und die laue Sommernacht anbricht, erwacht der dornstachelige Igel (thorny hedge-hog 2, 1) vom Tagesschlafe, rollt seinen muskelstarken Leib auseinander und geht auf sein nächtliches Weidwerk.“ [1] Die schleichende Schlange (the crawling serpent 2, 3) ängstigt die Hermia im Traume und scheint ihr das Herz zu nagen.

Abgesehen von der Zeitfolge der Dichtungen läßt sich die Naturanschauung Shakespeares nach den Gesichtspunkten des Symbolischen, Mythischen und Moralischen betrachten. Wir beschäftigen uns zunächst mit der symbolischen Naturanschauung.

Für den Dichter jeder Zeit ist die Natur eine Schatzkammer, aus der er den Stoff nimmt zu Gleichnis, Metapher und bildlicher Sprache überhaupt; die Naturgegenstände benutzt er zu Sinnbildern, um durch sie die Vorgänge im menschlichen Herzen und Geiste in anschaulicher und energischer Weise darzustellen. Mit Recht nennt Jordan (Shakespeares Gedichte, S. 37) „die Metapher die Wünschelrute, deren sich der vollendete Meister bedient, wenn es gilt, die verborgensten Tiefen der Natur und des Menschenlebens aufzuschließen.“ Shakespeare hat zwar zuweilen seine Gleichnisse der Welt des Geistes und der abstrakten Begriffe entnommen; Leontes im Wintermärchen sagt von Hermione: „sie war mild wie Kindheit und wie Gnade;“ „Dinge, leicht wie Luft, äußert Jago, sind für die Eifersucht Beweise, so stark wie Bibelsprüche;“ nach Hamlets Ausspruch ist das Flöten-

1) Vgl. A. Böttticher, Kolonos und der Ölwald bei Athen. Im neuen Reich, Leipzig 1881, Nr. 27, p. 16.

spiel so leicht wie lügen, Jago vergleicht die Plumpheit und Sinnlosigkeit der sinnlichen Lust der trunkenen Dummheit. Julia sagt (3, 2), ein schlimmes Wort drücke auf ihr Gedächtnis wie Frevelthaten auf des Sünders Seele; auf Schwingen, rasch wie Andacht und des Liebenden Gedanken, will Hamlet (1, 3) zur Rache stürmen. Diese Beispiele ließen sich noch vermehren, sind aber doch nur vereinzelt gegenüber dem Reichtum, welchen die Natur in ihrer Mannigfaltigkeit zu Vergleich und Bild dem Dichter gewährt. Die Sonne, der Mond, die Gestirne des Himmels, die Jahres- und Tageszeiten, die Luft, der Wind und der Sturm, das Meer und der Fluß, die Pflanzen- und Tierwelt bieten sich dem Dichter zum Dienste in der Symbolisierung der Gedanken und Empfindungen dar. Es liegt diesem Aufsatze fern auf diesem überaus reichen Gebiete der bildlichen Darstellung alle Einzelheiten betrachten zu wollen; wir müssen uns begnügen auf die individualisierende Ausführlichkeit, die rücksichtslose Wahrheit, die gemütvolle und bewegte Vertiefung hinzuweisen, welche Shakespeare in der symbolischen Darstellung des Naturlebens entfaltet. Während andere Dichter sich an die großen und allgemeinen Züge der Natur halten und diese zu Bild und Vergleichung verwenden, geht Shakespeare gern in die Einzelheiten ein. Er fordert (Son. 7) seinen jungen Freund auf sich zu vermählen und den Sohn zu zeugen und weist ihn auf das Schicksal der Sonne hin, welche im Aufgange geehrt, am Mittag noch angebetet, am Abend nicht mehr beachtet werde. Man vergleiche damit das dreiunddreißigste Sonett, in welchem ebenfalls eine individuelle Ausführung des Sonnenlebens den Vergleich bildet, oder die Stelle in Richard II. (3, 3):

Wenn hinterm Erdball sich das späh'nde Auge
Des Himmels birgt der untern Welt zu leuchten,
Dann schweifen Dieb' und Räuber, ungesehn,
In Mord und Freveln blutig hier umher:
Doch wenn es, um den ird'schen Ball hervor,
Im Ost der Fichten stolze Wipfel glüht
Und schießt sein Licht in jeden schuld'gen Winkel,
Dann stehn Verrat, Mord, Greuel, weil der Mantel
Der Nacht gerissen ist von ihren Schultern,
Bloß da und nackt und zittern vor sich selbst.

Wie Shakespeares Bilder überhaupt etwas tief Bewegtes haben, so tritt diese individualisierende Bewegtheit auch in seiner Naturanschauung hervor. Antonius vergleicht sich der Wolke (4, 12)

> Oft sehn wir eine Wolke drachenhaft,
> Oft Dunstgestalten gleich dem Leu, dem Bär,
> Der hochgetürmten Burg, dem Felsenhang,
> Gezackter Klipp' und blauem Vorgebirg',
> Mit Bäumen drauf, die nicken auf die Welt
> Mit Luft die Augen täuschend: solche Zeichen sahst du
> Des dunklen Abends Prachtgebilde?
> Was jetzt ein Pferd noch war, im nächsten Nu
> Verschwemmt's der Wolkenzug, unkenntlich wird's,
> Wie Wasser ist im Wasser, —
> Mein guter Freund, solch einem Bilde gleicht
> Dein Feldherr jetzt.

Eine ähnliche Anschauung von der Wolke hat Aristophanes (Wolken 346):

> Hast du nie in der Höh' eine Wolke gesehn, an Gestalt gleich einem Centauren
> Oder Panthertier oder Wolf oder Stier?

Er leitet seine Darstellung ein durch eine plastische Zeichnung der Wolken; sie nennen sich selbst regenbringende Jungfrauen (298), sichtbar in Taues Gestalten, leicht hinschwebend fern von des Vater Okeanos Wogen her wollen sie nach den bewaldeten Gipfeln der ragenden Berge gescharet ziehn, wollen von ihren unsterblichen Leibern die tauige Hülle schütteln und mit weithinblickendem Auge auf die Erde schaun (275 fg.). Die aristophanische Darstellung in ihrer plastischen Gestaltung läßt die malerisch individualisierende, unruhig bewegte Naturanschauung in der Stelle Shakespeares recht erkennen.

Aus dieser Neigung des Dichters ins einzelne zu zeichnen geht die Häufung der verschiedenen Naturbilder hervor, welche dazu dienen einen Grundgedanken zu beleuchten. Die Vergänglichkeit der jugendlichen Schönheit, in welcher der Freund strahlt, symbolisiert Shakespeare in Sonett 12 durch den Tag, der sich in die Nacht verliert, durch den schnell vorübergehenden Lenz des Veilchens, durch das Silber im dunklen Haar, durch die hohen, der Blätter beraubten Bäume, durch die Garben, welche, erst grüne Ähren, nun weißbärtig

wie im Sarge in die Scheuer gefahren werden. Häufig ist hiebei die Form gewählt, daß Natur und Menschenleben nicht gleichgestellt werden, sondern das eine dem andern untergeordnet, als geringer bezeichnet, daß sprachlich der Komparativ oder die öfter wiederkehrende Wendung „nicht halb" gebraucht wird. „Soll ich dich einem Sommertag vergleichen?" redet Shakespeare den Freund in Sonett 18 an und fährt fort: „Anmutiger, gemäßigter bist du", und schildert nun speziell die Mängel der Sommertage. In großer Zierlichkeit, welche freilich an die „tafftnen Phrasen" erinnert, tritt diese Richtung in den Sonetten 98, 99 auf. Die Unterordnung der Natur unter die menschlichen Erscheinungen erkennt man am schönsten in des Königs Sonett in Verlorner Liebesmühe (4, 1):

So lieblich küßt die goldne Sonne nicht
Die Morgenperlen, die an Rosen hangen,
Als deiner Augen frisches Strahlenlicht
Die Nacht des Taus vertilgt auf meinen Wangen.
Der Silbermond nicht halb so leuchtend flimmert
Durch der krystallnen Fluten tiefe Reine,
Als dein Gesicht durch meine Thränen schimmert,
Du strahlst in jeder Thräne, die ich weine.

Diese individuelle Naturanschauung wird ferner in der Benutzung des Seltenen, Entlegenen, Fremdartigen in der Natur, das nur durch tieferes Wissen gekannt wird, oder des außerordentlich Kleinen sichtbar. Den Othello, den durch seltene Abenteuer und Feldzüge hervorragenden Krieger, läßt Shakespeare mit Benutzung einer Stelle aus Plinius (Hist. natur. 4, 27) auch die seltene Naturerscheinung erwähnen, um seine nicht rückwärts blickende Rache zu bezeichnen (3, 3):

So wie des Pontus Meer,
Des eis'ger Strom und vorgeschriebene Bahn
Nie rückwärts ebbet, sondern fort sich wälzt
In die Propontis und den Hellespont:
So soll mein blut'ges Denken, heft'gen Schritts,
Nie rückwärts sehn.

Aus seiner „Reisen wundervoller Fahrt" (1, 3) stammt die schöne Naturanschauung, mit welcher er (5, 2) von sich spricht als von einem, „des überwundnes Auge, sonst nicht gewohnt zu schmelzen,

sich ergießt in Thränen, wie Arabiens Bäume tauen von heilungskräft'gem Balsam." — Das außerordentlich Kleine in der Natur bringt Shakespeare wie Homer mit dem Energischen, Leidenschaftlichen in Verbindung. Von dem letzteren wird die Kampfbegierde der Myrmidonen durch den gereizten Mut der Wespen veranschaulicht (Il. 16, 259 fg.); den Menelaus belebt Athene mit dem Mute der Fliege (Il. 17, 570 fg.), welche, so eifrig sie immer der Mann auch von sich wegscheucht, doch ihn zu stechen beharrt in der Gier nach dem Blute des Menschen. So läßt Shakespeare im Sommernachtstraum (2, 2) die langbeinigen Spinnen (long-legg'd spinners), die schwarzen Käfer und anderes Gewürm nicht unerwähnt; der leidenschaftliche Romeo (3, 3) beneidet die Maus, daß sie Juliens Antlitz sehen darf, schreibt Fliegen mehr Würdigkeit, mehr Ansehn, mehr gefällige Sitte zu als sich selbst, denn sie dürfen das Wunderwerk der weißen Hand (Juliens) berühren und Himmelswonne rauben ihren Lippen (3, 3), und Gloster (K. Lear 4, 1) sagt: „Was Fliegen sind dem müß'gen Knaben, das sind wir den Göttern: sie töten uns zum Spaß."

Man hat wohl von Shakespeare gesagt, daß er die Schönheit der Wahrheit und Wirklichkeit unterordne. In seiner Verwendung der Naturverhältnisse tritt eine Wahrheit hervor, für welche der delikatere Sinn der späteren Zeit die Empfänglichkeit zum Teil verlor. Die Dichter des Altertums, der Natur näher stehend, vergleichen mit unbefangener Naturfrische Menschen mit Tieren; der tadelnde Beigeschmack, welchen der Vergleich mit gewissen Tieren heute einschließt, war in dem unbefangenen Naturssinn der Alten nicht vorherrschend. Man wird sich nicht wundern, wenn Orestes in der Elektra des Sophokles (25) den alten treuen Diener mit dem Rosse vergleicht, das, obschon betagt, in keiner Schrecknis und Gefahr den Mut verliert, sondern stolz das Ohr aufrichtet (vgl. Hor. epist. 1, 1, 8). Agamemnon bei Aeschylus (Ag. 809) bezeichnet die Gemeinschaft, in welcher ihm Odysseus verbunden ist, durch das Bild des Rosses (*μόνος δ' Ὀδυσσεὺς ζευχθεὶς ἕτοιμος ἦν ἐμοὶ σειραφόρος*), der Gott Ares wird von Sophokles (Antig. 140) mit einem starken Rosse identificiert; aber eigentümlicher ist es, wenn Anakreon ein Mädchen mit „thrazisches Füllen" anredet (fr. 75 Bergk, vgl. Hor. carm. 3, 11, 9) oder wenn Tyro bei Sophokles (fragm. 587 Dind.) ihr Leid über den Verlust der ihr

geraubten Locken mit dem Schmerz der Stute vergleicht, die, mächtig überfallen von der Hirten Zwang bei Rosseweiden, leidet, daß mit harter Hand des Nackens braune Blüte wird hinweggemäht. — Mit einem Stier, der in der Herde hervorragt, vergleicht Homer (Il. 2, 480) den Agamemnon; die beiden Aias (Il. 13, 703 fg.) stehen so einmütig neben einander, wie zwei Stiere, welche den Pflug ziehen. Mit kolossaler Naturwahrheit des Bildes heißt Kassandra im Agamemnon des Aeschylus (1084) den Stier von der Kuh fern halten. Den Odysseus umringen seine Gefährten wie Kälber ihre Mütter (Hom. Od. 10, 410), er selbst wird mit einem Widder verglichen (Il. 3, 196, vgl. 13, 492) und Aias in allen Ehren mit einem Esel (Il. 11, 558 fg.). — Denselben frischen, unbefangenen, von der Konvention nicht geschwächten Sinn für Naturwahrheit, wie ihn die Alten hatten, besitzt auch Shakespeare; der gute Handwerker, welcher im Sommernachtstraum (3, 1) in der Probe die Thisbe spielt, meint es ganz ernsthaft, wenn er den Pyramus treu nennt, „wie das treuste Roß, das nie ermüdet auch." König Richard II. sagt in einer Stelle (5, 4):

Verzeihung, Pferd, was schelt' ich doch auf dich,
Da du, dem Menschen unterthan, geboren
Zum Tragen bist? Ich nicht als Pferd erschaffen,
Trug eines Esels Bürde doch, gejagt
Und wund gespornt vom wilden Bolingbroke;

und der σειραφόρος des Agamemnon kehrt im „Nebengaul" Nym (coach-fellow, Merry Wives of Windsor 2, 2, Del. p. 41) freilich in komischer Färbung wieder. — Der homerischen Vergleichung des Agamemnon mit einem Stiere kommt in der Naturfrische dasselbe Bild gleich, welches Vernon in Heinrich IV. (I, 4, 1) gebraucht, den Prinzen von Wales und seine Genossen als kriegsbereit schildernd:

Ganz wehrhaft, ganz in Waffen,
Ganz Flügel wie der Falk, der mit dem Wind
Auf Beute stößt, wie Adler frisch vom Baden,
Schimmernd in goldner Tracht wie Heilgenbilder,
So lebenstrotzend wie der Monat Mai
Und strahlend wie die Sonn' im hohen Sommer,
Wählig wie Geißlein, wild wie junge Stiere.
(Übersetzung von Gildemeister.)

Mit der Homerischen Stelle (Od. 10, 410) mag man Shakespeare in Heinrich VI. (2, 3, 1) vergleichen, wo Glosters Tod den Vergleich mit einem Kalbe hervorruft:

Und wie das Kalb der Metzger nimmt und bindet's
Und schlägt das arme, wenn es abwärts schweift,
So haben sie ihn grausam weggeführt.
Und wie die Mutter brüllend läuft umher,
Hinsehend, wo ihr Junges von ihr geht,
Und kann nichts thun, als um ihr Herzblatt jammern:
So jammr' ich um des guten Glosters Fall.

Die bildlichen Ausdrücke, mit welchen Klytämnestra den zurückgekehrten Gemahl im Agamemnon des Aeschylus (863 Herm.) begrüßt, sind von großer Schönheit: sie nennt ihn mit heuchlerischer Häufung ein allerrettend Ankertau, des hohen Dachs grundfesten Pfeiler, eines Vaters einzig Kind, er ist dem durstigen Wandersmann ein frischer Quell, ein heiterer Tag nach dem Wintersturm, ein Land, dem Schiffer wider Hoffnung aufgetaucht. Aber in erster Linie nennt sie den Agamemnon den (schützenden) Hund des Rinderhofs (863), sich selbst hatte sie den wackern Hund des Hauses genannt (585); die Kassandra scheint dem Chore scharf spürend wie ein Hund zu sein (Agam. 1052) und die Witterung eines Lakonerhundes wird von Athene dem Odysseus im Aias des Sophokles (8) zugeschrieben. Diese nicht verfeinerte Naturwahrheit der Alten, diese nicht ängstliche Vergleichung des Menschen mit dem Hunde nehmen wir auch bei Shakespeare wahr. Die lakonischen Hunde hören wir in altenglischer Weise im Sommernachtstraum (4, 1) harmonisch bellen: Ich war mit Herkules und Kadmus einst, sagt Hippolyta zu Theseus,

Die mit spartan'schen Hunden einen Bär
In Kretas Wäldern hetzten: nie vernahm ich
So wackeres Toben. Nicht die Haine nur,
Das Firmament, die Quellen, die Reviere,
Sie schienen all' ein Ruf und Gegenruf,
Nie hört' ich so harmon'schen Zwist der Töne,
So schönen Donner:

Und Theseus:

Auch meine Hunde sind von Spartas Zucht,
Weitmäulig, scheckig und ihr Kopf behangen

Mit Ohren, die den Tau vom Grase streifen,
Krummbeinig, wammig, wie Thessaliens Stiere;
Nicht schnell zur Jagd, doch ihrer Kehlen Ton
Folgt auf einander wie ein Glockenspiel.

Aus dieser liebevollen Charakteristik der Spartanerhunde, welche an Ovid. Met. 3, 208 u. 219 erinnern, aus der sorgsamen Behandlung der Hunde, welche der Lord in der Einleitung zur Zähmung der Widerspenstigen seinem Diener befiehlt, ist auch die nicht angekränkelte Naturwahrheit, die nicht moderne Freiheit zu erklären, mit welcher bei Shakespeare Menschen mit Hunden verglichen werden. Helena im Sommernachtstraum (2, 1) spricht zu Demetrius, der sie verschmäht:

Ich bin eu'r Hündchen (spaniel) und, Demetrius,
Wenn ihr mich schlagt, ich muß euch dennoch schmeicheln.
Begegnet mir wie eurem Hündchen nur,
Stoßt, schlagt mich, achtet mich gering, verliert mich:
Vergönnt mir nur unwürdig, wie ich bin,
Euch zu begleiten. Welchen schlechtern Platz
Kann ich mir wohl in eurer Lieb' erbitten,
(Und doch ein Platz von hohem Wert für mich!)
Als daß ihr so wie euren Hund (dog) mich haltet?

Wenn Macbeth (3, 1) die Aussage der Mörder, sie seien Männer, prüfen will, spricht er zu ihnen mit derber Naturwahrheit von Hunden, deren Zahl Schiller in seiner Bearbeitung des Macbeth auf zwei reduzieren zu müssen glaubte:

Ja, im Vergleichnis lauft ihr mit als Männer;
Wie Jagd- und Windhund, Blendling, Wachtelhund,
Spitz, Pudel, Schäferhund und Halbwolf, alle
Der Name Hund benennt: das Rangregister
Bezeichnet erst den schnellen, trägen, klugen,
Den Hausbewacher und den Jäger, jeden
Nach seiner Eigenschaft, die ihm Natur
Liebreich geschenkt; wodurch ihm wird besondre
Bezeichnung aus der Schar, die alle gleich
Benamt: und so ist's mit dem Menschen auch.

Um den Mut der Soldaten vor Harfleur kraftvoll zu bezeichnen, sagt König Heinrich V. (3, 1) zu ihnen:

So gering und schlecht ist euer keiner,
Daß er nicht edlen Glanz im Auge trüg'.
Ich seh' euch stehn, wie Jagdhund' an der Leine,
Gerichtet auf den Sprung; das Wild ist auf.
Folgt eurem Mute (vgl. Heinrich VI, 3, 2, 5).

Daß Shakespeare wie die Alten auch die übeln Eigenschaften des Hundes symbolisch darstellte, bedarf der Erwähnung nicht. Aber auch auf diesem Gebiete veranlaßte ihn eine unbefangene Naturanschauung den Hund zur komischen Person zu machen und auf die Bühne zu bringen: die Scenen in dem Lustspiele „Die beiden Veroneser" (II, 3 und IV, 4) sind fast aristophanisch; der griechische Komödiendichter hat in den „Wespen" (891—1008) mit rücksichtsloser Naturwahrheit in dem Prozeß des Hundes von Kydathen gegen den Hund Labes die Richterwut des Philokleon heiter verspottet.

Homer sah in dem Hirsche das Bild der Feigheit (Il. 1, 225; 13, 102). Shakespeare hat ihn zum Sinnbild verzweifelnden Mutes gemacht in Heinrich VI. (1, 4, 2), wo mit großer Naturkraft gesagt wird:

Wie sind wir eingehegt und rings umzäunt,
Ein kleiner Rudel scheues Wild aus England,
Von Kuppeln fränkischer Hunde angekläfft!
Sind wir denn englisch Wild, so seid voll Muts,
Fallt nicht auf einen Biß, Schmaltieren gleich,
Kehrt wie verzweifelnde, tollkühne Hirsche
Gestählte Stirne auf die blut'gen Hunde,
Daß aus der Fern' die Feigen bellend stehn.

Ich erinnere hierbei an die herrlichen Worte, mit welchen Antonius (Jul. Cäsar 3, 1) den ermordeten Cäsar mit einem erlegten Hirsche vergleicht, welcher der Stolz des Waldes war. Vom König Johann (5, 2) sagt Faulconbridge, er schwebe als Adler über seiner Brut herabzuschießen, wenn dem Nest was naht. Die kindliche Liebe der Störche wird von Sophokles (Electr. 1058 Schneidew.) sinnbildlich erwähnt, der scharfe Klageton des Vogels, der das Nest der Jungen beraubt sieht, bezeichnet den Schmerz der Antigone (423), und die ähnliche tiefe Naturwahrheit spricht sich in Macduffs Worten aus (Macbeth 4, 3), welche wir p. 275, 1 angeführt haben. In Bezug auf Desdemona ruft Othello (3, 3) aus:

Find' ich dich verwildert, Falk,
Und sei dein Fußriem mir ums Herz geschlungen,
Los geb' ich dich, fleug hin in alle Lüfte,
Auf gutes Glück!

Befremden würde es uns, daß Hamlet dem Geiste seines Vaters zuruft: „Brav, alter Maulwurf, wühlst du hurtig fort? O trefflicher Minierer!", wenn dem Dichter, abgesehen von andern Gründen, welche Vischer (Ästhetik 3, p. 1235) trefflich entwickelt, nicht die Liebe zur Naturwahrheit leitete. Shakespeare stieg tiefer in das Niedrige und Häßliche des Naturlebens hinab, wenn das Naturbild schlagende Wahrheit bot und die vertiefte Charakteristik förderte. Außer vielen einzelnen Stellen können die Charaktere Shylocks und Richards III. über diese Eigenschaft Shakespeares belehren. Der erstere ist zum bildlichen Ausdruck geneigt; sein scharfer, eindringender Verstand wählt die treffendsten Gegenstände, aber seine moralisch kranke Seele benutzt das Niedrige des Naturlebens. So spricht er von Ratten, Katzen, grunzenden Ferkeln (4, 1); auch sein Gleichnis von Labans Schafen gehört hierher. In Richard III. hat der Dichter ein moralisches Ungeheuer dargestellt; der Häßlichkeit seiner Seele entspricht seine äußere Häßlichkeit (vgl. Heinrich VI, 3, 3, 2), die so groß ist, daß Hunde bellen, hinkt er wo vorbei (Rich. III. 1, 1), ein Klumpen schnöder Mißgestalt (1, 2). Seine kolossale Naturkraft, welche alle sittlichen Bedenken verleugnet, kann nicht mit größerer Naturwahrheit bezeichnet werden als durch Richmonds Worte (5, 2):

Der greulich blut'ge, räuberische Eber,
Der eure Weinberg' umwühlt, eure Saaten,
Eu'r warm Blut säuft wie Spülicht, eure Leiber
Ausweidet sich zum Trog; dies wüste Schwein
Liegt jetzt in eures Eilands Mittelpunkt.

So nannte Margarete Richard III. ein wühlend Schwein (1, 3), Lord Stanley träumt, ein Eber stoße ihm den Helmbusch ab (3, 2), er läßt den Richmond sagen, im Kofen des blutdürstigen Ebers sei sein Sohn eingestellt in Haft (4, 5). In dieser „Schimpf- und Fluchtragödie" wird der Dichter nicht müde die moralische Häßlichkeit Richards durch Bilder zu bezeichnen, die dem niedern, häßlichen und verderblichen Naturleben entnommen sind. Richard heißt Igel (1, 2),

Hund, Metzgerhund, der in seiner Mutter Leibesfrüchten schwelgt, Höllenhund, der alle zu Tode hetzt (4, 4), Bluthund (5, 4), schnöder Molch, giftgeschwollener Molch (1, 2. 1, 3. 4, 4), bauchige Spinne, die mit tödlichem Gewebʼ umstrickt (1, 3. 4, 4), Basilisk, des unvermeidbares Auge mörderisch ist.

Aber derselbe Dichter, der das Niedrige und Häßliche des Naturlebens nicht scheute, wenn es zur Bezeichnung der Wahrheit dienen sollte, ist ein Freund des Anmutigen, Lieblichen und Zarten in der Natur und verwendet es in gemütvoller und bewegter Vertiefung zur Bezeichnung des Seelenlebens. Hier mag man vorzugsweise Shakespeares Verhältnis zur Blumen- und Pflanzenwelt ins Auge fassen. Ariosto (1, 42. 43) hat ein zartes und sinniges Gleichnis von der Rose, welches mit Benutzung einer anmutigen Stelle aus Catull (62, 39) in zwei Strophen ausgeführt ist; Shakespeare hat als dramatischer Dichter die Rose nicht mit solcher Ausführlichkeit besungen, aber er hat sie mit reicherer Symbolik benutzt. Sie ist ihm das Bild der Schönheit, der Jugend, der Unschuld; die Lippen der Söhne Eduards heißen vier Rosen eines Stengels, die sich in ihrer Sommerschönheit küßten (Richard III. 4, 3); Richard II. wird von Percy (Heinrich IV. 1, 1, 4) die süße Rose genannt dem Dornstrauch Bolingbroke gegenüber; der scharfe Dorn ward gleich der Jugendrose mitgegeben, heißt es in Ende gut, Alles gut (1, 3); Hamlet spricht von der That seiner Mutter, welche die Rose wegnimmt von unschuldvoller Liebe schöner Stirn und Beulen hinsetzt (3, 4). Eine ausgeführte, obwohl gesuchte Symbolik der roten und weißen Rose findet sich in Heinrich VI. (I, 2, 4). In dem Lustspiel „Verlorne Liebesmühe“ versteht Dumaine (4, 3) unter der Blume (blossom), welche er vom Dornstrauche pflücken möchte, offenbar die Rose und identificiert sie mit der Geliebten:

Einst, ach, einst zur Maienzeit,
Die dem Liebesgott geweiht,
Hat ein Blümlein er erspäht,
Kosend von der Luft umweht.
Üpp'ge Winde drangen keck
Durch der Blätter Sammtversteck;
Jüngling wünscht in Todespein
Selbst ein Himmelshauch zu sein;

Spricht: „Die Luft streift dir die Wangen;
Könnt' auch ich solch Glück erlangen!
Doch ein Eid hält meine Hand
Ach! von deinem Strauch verbannt."
(Vgl. Sommernachtstr. 1, 1 V. 76—78.)

In der schnellen Vergänglichkeit der Blumen sieht Wolsey das Bild seines plötzlichen Falles (3, 2);

Heute sprießen
Der Hoffnung zarte Knospen, morgen blühn sie
Und kleiden ihn in dichten Blumenschmuck,
Und übermorgen tödlich kommt ein Frost,
Und wenn er wähnt, der gute sichre Mann,
Die Größe reife, nagt ihm der die Wurzel
Und fällt ihn so wie mich.

Von der empfundensten Schönheit ist bei Shakespeare die symbolische Verbindung der Blumen mit Tod und Grab. Der Lilie gleich, sagt die Königin in Heinrich VIII. (3, 4), die einst der Fluren Herrin war und blühte, neigt sich mein Haupt und stirbt; mit jungfräulichen Blumen wünscht sie ihr Grab bestreut, daß man sehe, sie war bis an den Tod ein keusches Weib (4, 2). Als Jungfrau, eine fleckenlose Lilie, wird man Elisabeth ins Grab senken (5, 4). Das Grab der scheintoten Imogen bestreuen Guiderius und Arviragus mit Blumen, Primeln, Hyacinthen, Rosenblättern (Cymb. 4, 2); jungfräuliche Blumen vergönnt man dem Grabe der Ophelia und aus ihrer schönen unbefleckten Hüll' entsprießen Veilchen (Haml. 5, 1).

In diesen Stellen tritt schon in den Epithetis „jungfräulich und fleckenlos" die tiefere Sinnbildlichkeit hervor, welche Shakespeare dem Volksglauben folgend verschiedenen Pflanzen und Blumen beilegte. Den Weidenzweig trug die verlassene und verschmähte Liebe; Rosmarin, ein Symbol der Treue, wurde bei Leichenbegängnissen ausgeteilt; Fenchel bedeutete Schmeichelei und Lust, Agley Untreue und Sinnlichkeit; Raute, das Gnadenkraut, drückte die Reue aus. Indem Shakespeare diese Vorstellungen benutzte, gab er durch Andeutungen einen tiefen Hintergrund. Desdemona spricht ihre Befürchtung, Othello sei von ihr abgewendet, nicht bestimmt aus, aber sie deutet es ahnungsvoll an durch die Erzählung von dem Mädchen, das von ihrem Geliebten verlassen das Lied von der Weide singt (4, 3).

Ophelia, von Hamlet geliebt und seiner Liebe verlustig, findet ihren Tod in den Wellen des Baches; symbolisch ist auch hier die Weide. „Es neigt ein Weidenbaum sich übern Bach und zeigt im klaren Strom sein graues Laub, mit welchem sie phantastisch Kränze wand von Hahnfuß, Nesseln, Maßlieb, Purpurblumen.“ Für die Jungfrau, welche Vischer „ein Veilchen, eine nordisch innige, wortarme, seelenvolle Natur“ nennt, ist die Liebe zu Blumen charakteristisch und in ihrem Wahnsinn giebt sie Gedanken und Urteile durch Überreichung von Blumen tief bedeutend kund (4, 5). Wo die Königin um Richard II. (3, 5) Thränen geweint hat, pflanzt der Gärtner Raute, das bittere Gnadenkraut:

Reumütig wird die Raute bald erscheinen
Und Thränen einer Königin beweinen.

Perdita im Wintermärchen ist mit dieser Blumensprache anmutig vertraut. Den würd'gen Herren, wie dem Polyxenes, giebt sie Rosmarin und Raute, welche Frische und Duft bewahren für den ganzen Winter, und ruft ihnen zu: „Sei Gnad und Angedenken euer Teil.“ „Lavendel, Münze, Salbei, Majoran, die Ringelblum', die mit der Sonn' entschläft und weinend mit ihr aufsteht, das sind Blumen aus Sommersmitt', und die man geben muß den Männern mittlern Alters.“ Für den jugendfrischen Freund und für die Mädchen, „die noch tragen auf jungfräulichem Zweig die Mädchenknospe“, wünscht sie sich Frühlingsblumen (4, 3):

O Proserpina!
Hätt' ich die Blumen jetzt, die du erschreckt
Verlorst von Plutos Wagen! Anemonen,
Die, eh' die Schwalb' es wagt, erscheinen und
Des Märzes Wind' mit ihrer Schönheit fesseln;
Violen, dunkel wie der Juno Augen,
Süß wie Cytherens Atem; bleiche Primeln,
Die sterben unvermählt, eh' sie geschaut
Des goldnen Phöbus mächt'gen Strahl, ein Übel,
Das Mädchen oft befällt; die dreiste Maßlieb,
Die Kaiserkrone, Lilien aller Art,
Die Königslilie drunter! hätt' ich die,
Dir Kron' und Kranz zu flechten, süßer Freund,
Dich ganz damit bestreuend! —

Das Bild des Friedens ist der Weinstock und der Ölzweig; mit Anklang an die Bibel (1. Buch von den Königen 4, 25; Micha 4, 4) sagt Cranmer in Heinrich VIII. (5, 4): „In Elisabeths Tagen ißt in Frieden jeder unter dem eignen Weinstock, was er pflanzte; des Friedens heitre Klänge tönen rings." „Des Friedens Ölzweig lächelt ew'gem Bunde", heißt es im Sonett 107.

Aber auf dem Gebiete der Blumenwelt wendet auch der kranken Natur Shakespeare seine Aufmerksamkeit zu; die von dem Wurme zernagte Knospe oder Blüte wird das Bild der Sorge, der Verheimlichung, der Verleumdung: Konstanze im König Johann (3, 4) sagt von ihrem Sohne: „Nun aber nagt der Sorgen Wurm mein Knöspchen und scheucht den frischen Reiz von seinen Wangen." Viola erzählt dem Herzog Orsino in Was ihr wollt (2, 4) von der Tochter ihres Vaters: „Sie sagte ihre Liebe nie und ließ Verheimlichung wie in der Knospe den Wurm an ihrer Purpurwange nagen" (vgl. Romeo 1, 1). „Selbst Tugend nicht entgeht Verleumdertücken, es nagt der Wurm des Frühlings Kinder an, zu oft noch eh' die Knospe sich erschließt",[2] ist die Mahnung des Laertes an Ophelia (1, 3). Die Üppigkeit und Entartung der Pflanzen, der verwilderte Garten und die Folgen der Verwilderung werden zum Sinnbild des Menschenlebens. Der Gärtner des Herzogs von York in Richard II. (3, 5) betrachtet den Garten wie einen Staat, sein Geselle den Staat als einen Garten; der Gärtner befiehlt:

Du, bind' hinauf die schwanken Aprikosen,
Die, eigenwill'gen Kindern gleich, den Vater
Mit ihrer üpp'gen Bürde niederdrücken;
Gieb eine Stütze den gebognen Zweigen.
Geh du und hau' als Diener des Gerichts
Zu schnell gewachs'ner Sprossen Häupter ab,
Die allzu hoch stehn im gemeinen Wesen:
In unserm Staat muß alles eben sein.

1) Auch Horaz schildert den Frieden durch die Worte:

Condit quisque diem collibus in suis
Et vitem viduas ducit ad arbores.

Carm. 4, 5, 29. 30.

2) Diese Ausdrucksweise findet sich noch oft bei Shakespeare; vgl. Regis, Shakespeare-Almanach, Berlin 1836, p. 329.

Nehmt ihr das vor, ich geh' und jät' indes
Das Unkraut aus, das den gesunden Blumen
Die Kraft des Bodens unnütz saugt hinweg.

Erster Geselle.

Was sollen wir im Umfang eines Zauns
Gesetz und Form und recht Verhältnis halten,
Als Vorbild zeigend unsern festen Staat?
Da unser Land, der See-umzäunte Garten,
Voll Unkraut ist; erstickt die schönsten Blumen,
Die Fruchtbäum' unbeschnitten, dürr die Hecken,
Verwühlt die Beet' und die gesunden Kräuter
Von Ungeziefer wimmelnd.

Gärtner.

Schweige still!
Der diesen ausgelass'nen Frühling litt,
Hat selbst nunmehr der Blätter Fall erlebt.
Die Ranken, die sein breites Laub beschirmte,
Die, an ihm zehrend, ihn zu stützen schienen,
Sind ausgerauft, vertilgt von Bolingbroke:
Der Graf von Wiltshire, mein' ich, Bushy, Green.

Erster Geselle.

Wie? sind sie tot?

Gärtner.

Ja wohl und Bolingbroke
Hat unsers üpp'gen Königs sich bemeistert.
O welch ein Jammer ist es, daß er nicht
Sein Land so eingerichtet und gepflegt
Wie wir den Garten! — Um die Jahreszeit
Verwunden wir des Fruchtbaums Haut, die Rinde,
Daß er nicht überstolz vor Saft und Blut
Mit seinem eignen Reichtum sich verzehre.
Hätt' er erhöhten Großen das gethan,
So konnten sie des Dienstes Frucht noch bringen
Und er sie kosten. Überflüss'ge Äste
Hau'n wir hinweg, damit der Fruchtzweig lebe.
That er's, so konnt' er selbst die Krone tragen,
Die eitler Zeitvertreib nun ganz zerschlagen.

Die symbolische Naturanschauung tritt in einem weiteren Sinne in Shakespeares Dramen hervor, indem das elementare Leben der

Natur die Stimmung der handelnden Personen abspiegelt und begleitet. Anmutige und schöne Naturbilder, mondglänzende, sternerhellte Nächte entsprechen der phantasievollen, empfindungstiefen Stimmung der Personen oder der Ruhe des Gemüts; dunkle stürmische Nächte entsprechen den düstern, dunklen Stimmungen und der Zerrüttung der Seele, den stürmischen Leidenschaften, den unheimlichen Thaten des Verbrechens. Wir haben hier für das erste Verhältnis Dramen wie Romeo und Julie und den Kaufmann von Venedig, für das zweite Hamlet, Macbeth und König Lear im Sinne und wollen über den innigen Zusammenhang der Handlungen mit dem Naturleben, wie er in diesen Dramen hervortritt, zwanglos einiges hervorheben.

In Romeo und Julie versetzt uns der Dichter, genau seiner Quelle folgend, nach Italien, nach Verona. Die heiße Leidenschaft der Liebenden entspricht genau dem Klima des Landes und ist in ihrer Heftigkeit und Übereilung mit unendlicher Naturwahrheit geschildert. Romeo, ein Geweihter der Phantasie und der Liebe, ist ein empfindsamer Freund der Natur. Poetisch begabt, wie er ist, sucht er die Einsamkeit des schattigen Haines und meidet die Gesellschaft; aber der Kastanienhain, „der vor der Stadt gen Westen sich verbreitet", wird dem unglücklich Liebenden, den Rosalinde verschmäht, ein noch tieferer Vertrauter und schon vor Sonnenaufgang werden hier seine Seufzer laut. In dieser dunkeln Stimmung, in welcher er dem schönen Tageslicht die Fenster verschließt und eine künstliche Nacht um sich verbreitet, ist er wie „eine Knospe, die ein Wurm zernagt, eh' sie der Luft ihr zartes Laub entfalten und ihren Reiz der Sonne weihen kann" (1, 1). Er begegnet Julien auf Capulets Feste; seine Unterredung mit ihr entscheidet sein Schicksal, aber der volle Strom der Empfindung, durch konventionelle Formen eingeschlossen, darf noch nicht hervorbrechen. Er bricht hervor gegenüber der großen, schönen und das Herz öffnenden Natur. Romeo steht in Capulets Garten, Julie erscheint am Fenster; es ist Nacht, der Mond säumt silbern die Wipfel der Bäume; die Sterne schimmern hell am südlichen Himmel. Diese romantisch schöne Natur wird Zeugin der Herzensoffenbarungen der Liebenden; sie wird in ihr Liebesleben hineingezogen. Die Sterne werden von den glänzenden Augen Juliens beschämt, übertroffen:

Ein Paar der schönsten Stern' am ganzen Himmel
Wird ausgesandt und bittet Juliens Augen
In ihren Kreisen unterdes zu funkeln.
Doch wären ihre Augen dort, die Sterne
In ihrem Antlitz? Würde nicht der Glanz
Von ihren Wangen jene so beschämen
Wie Sonnenlicht die Lampe? Würd' ihr Aug'
Aus luft'gen Höh'n sich nicht so hell ergießen,
Daß Vögel sängen froh den Tag zu grüßen?

Gegenüber der großen und schönen Natur, welche die Herzen frei macht und öffnet, verstummt der künstliche Redestil, in dem die Liebenden noch in der Ballscene sich bewegten; ihre Anschauungen, ihre Bilder gehören der Natur an und sind ebenso phantasievoll als wahr und bezeichnend. Romeo vergleicht Julien mit einem Flügelboten des Himmels, der auf langsam schreitende Wolken tritt und auf der Luft gewölbtem Busen schwebt. Montague ist für Julien ein feindlicher Name; aber was ist ein Name? was uns Rose heißt, wie es auch hieße, würde lieblich duften. Sie verbietet beim Monde zu schwören, dem wandelbaren, der immerfort in seiner Scheibe wechselt, damit nicht wandelbar Romeos Lieben sei. Aber der Bund dieser Nacht gleicht ihr allzu sehr dem Blitz, der nicht mehr ist, noch eh' man sagen kann: es blitzt. Ihre Hoffnung ist, des Sommers warmer Hauch, den sie atmet, werde diese Knospe der Liebe zur schönen Blume entfalten. Romeo hatte ja zu ihr gesagt: wärst du fern, wie Ufer von dem fernsten Meer bespült, ich wagte mich nach solchem Kleinod hin; und Julie nennt ihre Liebe so tief wie das Meer. Sie wünscht sich eines Jägers Stimme den edlen Falken, wie sie Romeo nennt, wieder herzulocken; nicht weiter soll er sich entfernen, als wie ein tändelnd Mädchen einen geliebten Vogel entschlüpfen läßt, dem sie die Freiheit liebevoll mißgönnt.

Wie hier die Liebe eine Sprache der phantasievollsten und empfundensten Naturanschauung redet, wie die Bäume des Gartens, Nacht, Mond und Sterne in die Harmonie mit der Leidenschaft der Liebenden gezogen werden, ist ein unvergleichlicher Beweis von Shakespeares Naturgefühl. Diese Schönheit zu empfinden, bedarf niemand der Erläuterung; aber ich will doch an die Novelle Bandellos, welche Shakespeare nach Painters Bearbeitung bekannt war, erinnern. In

Bandellos Novelle unterreden sich die Liebenden durch ein vergittertes Fenster; „die Fenster von Juliens Kammer", erzählt er, „gingen nach einem sehr engen Gäßchen hinaus und gegenüber lag eine Hütte." Diese wenig poetische Lokalität ist von Shakespeare in einen Garten verwandelt.

Für die Liebenden ist die Natur Zeugin ihrer Leidenschaft; sie begleitet dieselben, sie ist ihnen in vertraulicher und geliebter Nähe in allen wichtigsten Lebenslagen. Julie, mit Romeo durch kirchlichen Segen verbunden, ruft die Nacht an, so innig, wie sie zu einer Freundin reden würde; sie möge kommen, die Nacht, die in Schwarz gekleidete Matrone, die milde, liebevolle Nacht mit den schwarzen Brauen; stirbt Romeo, so zerteile die Nacht ihn in kleine Sterne; er wird des Himmels Antlitz so verschönen, daß alle Welt sich in die Nacht verliebt und niemand mehr der eitlen Sonne huldigt. Nach solchen Bezeichnungen der Schönheit Romeos wird man verstehen, was es heißt, wenn Julie ihn Tag der Nacht nennt, die ihn auf ihrem Fittig tragen wird wie eines Raben Rücken frischen Schnee. Als Romeo, der Verbannte, aus Juliens Armen scheiden muß, ist es nicht ein Glockenschlag, wie schon Schlegel bemerkte, der an die feindliche Ankunft des Tages mahnt; die Lerche ist's, die Tagverkünderin, während die Nachtigall des Nachts in dem Granatbaum schlug. Im zärtlichen Streite teilen die Liebenden der Natur zu, was sie fürchten, hoffen und wünschen. Im schmerzlichen Gefühl der Trennung nennt Romeo das Licht, das schon den Rand der Wolken säumt, neidisch; für Juliens Herz, die den Geliebten noch festhalten will, für ihre Wünsche und Hoffnungen ist dieses Licht kein Tageslicht, sondern ein Sonnenaushauch, ein Meteor, bestimmt dem Romeo auf dem Weg nach Mantua die Fackel vorauszutragen.

Wenn in Romeo und Julie die schöne Stern- und Mondnacht in die Gemeinschaft mit den leidenschaftlichen Empfindungen der Liebenden gezogen wird, so ist sie im fünften Akte des Kaufmann von Venedig die begleitende und verklärende Zeugin der Seelenruhe. „Sanfte Stille und Nacht stimmt zu den Tönen süßer Harmonie", sagt Lorenzo. Sanfte Still' und Nacht stimmt auch zu der Seelenharmonie der Personen, welche das Leben des Antonio von Gefahren befreit wissen und des Glückes der Freundschaft und Liebe gewiß sind.

„Unter den Schauspielen des britischen Dichters", sagt L. Börne, „die sich nicht in der Geschichte oder Fabel Englands bewegen, ist Hamlet das einzige, das nordischen Boden und nordischen Himmel hat. Der naturkundige Shakespeare verstand es gut und achtete wohl darauf, welche Luft am gedeihlichsten sei für jede seiner Menschenarten. Dem bunten Scherze, der flatternden Freude, der entschiedenen Leidenschaft, der hellen, scharf umgrenzten That gab er den blauen, sonnigen Süden, wo die Nacht nur ein schlafender Tag ist; den wehmütigen, brütenden, träumerischen Hamlet versetzte er in ein Land des Nebels und der langen Nächte, unter einen düsteren Himmel, wo der Tag nur eine schlaflose Nacht ist. Gleich dem Nord, dem feuchten Kerker der Natur, hält uns dieses Trauerspiel gefangen, und es erquickt uns wie ein Sonnenstrahl, der durch einen Ritz der Mauer in das Dunkel dringt, wenn, wie es einmal geschieht, wir das warme Wort Rom und das helle Frankreich darin vernehmen."

In einer Naturumgebung, wie die geschilderte ist, entwickelt sich das unheimliche Nachtstück des menschlichen Daseins, das uns im Hamlet begegnet. An dem Eingange des Dramas empfängt uns die nordische Nacht mit dem „Schreckbild" des Geistes, das auch den Horatio starr macht vor Furcht und Staunen. In der totenstillen Öde der Mitternacht ist der Geist dem Marcellus und Bernardo auf der Wache zweimal erschienen. Im Dämmerschein des Mondes erscheint er dem Hamlet. Das Unheimliche der Nacht ist von neuem hervorgehoben, als Hamlet (3, 2) zu seiner Mutter geht:

Nun ist die rechte Hexenzeit der Nacht,
Wo Gräber gähnen und die Hölle selbst
Pest in die Welt haucht.

Verstärkt ist der beunruhigende Charakter der Nacht durch die Nähe der gefahrvollen Lokalität, welche Horatio auf das Gespenst hinweisend schildert (1, 4):

Wie, wenn es hin zur Flut euch lockt, mein Prinz,
Vielleicht zum grausen Gipfel jenes Felsens,
Der in die See nickt über seinen Fuß?
Und dort in andre Schreckgestalt sich kleidet,
Die der Vernunft die Herrschaft rauben könnte,
Und euch zum Wahnsinn treiben? O bedenkt!

Der Ort an sich bringt Grillen der Verzweiflung
Auch ohne weitern Grund in jedes Hirn,
Das so viel Klafter niederschaut zur See
Und hört sie unten brüllen.

Daß diese düstere Stimmung der Nacht mit ihrem brütenden Geheimnis durch das ganze Drama sich fortsetzt, tritt in vielen Verhältnissen hervor; dieser dunkeln Stimmung entspricht der melancholische weidenüberhangene Bach, in welchem Ophelie den Tod findet, und das Grab, in welchem sie bestattet wird.

Von der Tragödie Macbeth sagt P. Heyse in der Novelle „Unvergeßbare Worte" Berlin 1883, p. 68: „Daß ein großer Verbrecher, und wäre er so mit dichterischer Kraft ausgerüstet, wie Macbeth, durch die Strafe, die er leiden muß, nur den ganz prosaischen Gerechtigkeitssinn befriedigt, daß hier von einer tragischen Erschütterung nicht die Rede sein kann, wenn auch Hexen und Geister heraufbeschworen werden uns das Haar zu sträuben, wer kann es leugnen? Ein großer tragischer Dichter hat hier einen Stoff von geringem tragischen Gehalt durch seine Kunst so geadelt, daß sich die Menge über den Unwert der Fabel als solcher täuschen läßt." Wie groß aber die poetische und psychologische Kunst ist, mit welcher Shakespeare die Charaktere behandelt, geht auch aus dem Tiefsinn hervor, mit welchem er das Naturleben behandelt.

Ein heldenmütiger Kämpfer und Sieger, von seinem Könige belohnt und erhöht, wird Macbeth durch eigenen Ehrgeiz und eine ehrsüchtige Gemahlin zum schnödesten Morde getrieben und steigt immer tiefer in Blut; sein vor, während und nach der That so reges Gewissen stumpft sich ab und er endet in einer völligen inneren Öde. Dieser grauenvollen Verdunkelung entspricht auch das Grauenhafte und Dunkle der umgebenden Natur. Die lichtvollen und heitern Momente gehen flüchtig vorüber. Ein solcher ist's, wenn der heitere, gnadenreiche Duncan die angenehme Lage von Macbeths Schloß, die erquicklich linde Luft rühmt und Banquo den Sommergast, die am Tempel nistende Mauerschwalbe erwähnt. Im Gegensatze dieses heitern Naturlebens wird in der Nacht der Mord vollbracht; Lady Macbeth nennt ihn das „große Werk der Nacht;" sie ruft dazu die schwarze Nacht an sich in schwarzen Höllenqualm zu hüllen. Aus der Tier-

welt dienen zu plastischer Bezeichnung diejenigen, welche einen dunkeln ahnungsvollen Eindruck machen; heiser krächzt der Rabe, sagt Lady Macbeth, die Meldung, daß den Duncan sein Verhängnis in unsere Feste führt. Vor dem Morde schreit die Eule, „der unheilvolle Nachtwächter, der dem Duncan den drohendsten Gutnachtgruß zuruft“ (2, 1). Macbeth spricht dieses Grausenvolle noch stärker in der Schilderung dieser Nacht aus (2, 1):

— — Jetzt scheint die Natur
Tot auf der halben Welt und böse Träume
Betrügen den umhüllten Schlaf; es opfert
Die Hexenzunft der blassen Hekate;
Und scheuer Mord, vom Wolfe aufgeschreckt,
Von seinem Wächter, der die Zeit ihm kündet
Durch sein Geheul, schleicht nun verstohlnen Schrittes
Mit des Tarquinius Gier nach seinem Ziele
Leis' wie ein Geist. — Du sichre, feste Erde,
Nicht höre meinen Schritt, wohin er geht,
Sonst möchten's deine Steine selbst verraten
Und dieser Stund' das stille Grausen nehmen,
Das ihr geziemt. — (Übers. von F. A. Leo.)

Als das scheußliche Verbrechen begangen ist, wird die grauenvolle Stimmung durch Lady Macbeths Worte bezeichnet: „Die Eule hört' ich schrein und Heimchen zirpen.“ Vor der Ermordung Banquos bezeichnet Macbeth die Zeit mit dunklen Naturbildern: „Eh' die Fledermaus geendet ihren klösterlichen Flug, eh' auf den Ruf der dunklen Hekate der hornbeschwingte Käfer, schläfrig summend, die nächt'ge Schlummerglocke hat geläutet, ist eine That gethan furchtbarer Art.“ Und wieder ruft er die Nacht an und vergegenwärtigt ihre dunklen Gestalten (3, 2):

Komm, Nacht, herbei,
Du blickzerstörende, verhülle dicht
Des mitleidsvollen Tages zärtlich Auge;
Mit deiner blut'gen unsichtbaren Hand
Reiß aus dem Lebensbuch dies Blatt heraus,
Das blaß mich macht! — Es dunkelt und die Krähe
Lenkt schon die Flügel hin zum heim'schen Wald:
Gut Werk des Tags schläft ein, indes die Nacht
Die schwarzen Diener weckt zur Beutejagd.
(Übers. von F. A. Leo.)

Diese dunkle, angstvolle Stimmung zu vermehren dienen die Hexen; ihre äußere Naturerscheinung, die Orte, wo sie auftreten, die Mittel, welche sie zur Vollbringung ihres Zaubers anwenden, vermehren den gespenstischen, Grauen erregenden Eindruck des geheimnisvollen Naturlebens. Es ist bemerkenswert, wie absichtlich Shakespeare dasselbe gesteigert hat. In der Chronik von Holinshed fand der Dichter die Angabe: „Kurz darauf trug sich ein seltsames und unerhörtes Wunder zu, das später die Ursache vieler Verwirrung im Reiche Schottland wurde. Macbeth und Banquo ritten zusammen ohne weitere Begleitung nach Fores, wo der König damals sein Lager hielt und kamen durch Wälder und Felder, als ihnen plötzlich in der Mitte eines freien Waldplatzes (in the middest of a laund) drei Weiber in fremder und seltsamer Tracht begegneten, die Geschöpfen einer frühern Welt glichen." Shakespeare hat den „freien Waldplatz", welcher keinen düsteren Eindruck macht, in eine versengte Heide (blasted heath) verwandelt; die Erscheinung der Hexen ist nach seiner Darstellung von Donner, Blitz und Regen begleitet, sie schweben durch Dunst und Nebel hin. Hekate gebietet ihnen am Pfuhl des Acheron mit ihr zusammenzutreffen. Die Warnungen vor Macduff, die trügerischen Prophezeiungen der Hexen, daß keiner ihm schaden werde, den ein Weib geboren, daß er nie werde besiegt werden, bis Birnams Wald zum Dunsinan feindlich emporsteige, empfängt Macbeth in einer finstern Höhle. Die Chronik erzählt hier schlicht, daß Macbeth von gewissen Zauberern (of certeine wizzards), auf die er wegen der Erfüllung zweier Prophezeiungen großes Vertrauen gesetzt habe, vor Macduff gewarnt worden sei; die anderen Prophezeiungen empfing er, so erzählt einfach die Chronik, von einer Hexe (of certeine witch).

Shakespeare hat diese Notizen zu furchtbaren Scenen gestaltet, in welchen die Hexen mit häßlichen und geheimnisvollen Naturgegenständen in Beziehung gebracht werden. Ihre eigene Naturanschauung ist wie ihr Treiben, wild und chaotisch. Wie der Aufruhr und das Toben der Natur, der Wirrwarr in der Menschenwelt das Element ist, in dem sie sich wohl fühlen, das sie hervorbringen (4, 1), so ist ihre Gestalt physisch häßlich; eingeschrumpft, mit stumpfem Finger und faltigem Munde, Weiber und doch bärtig, sind sie Wesen, „die

nicht Bewohnern unserer Erde gleichen und doch darauf wandeln." In ihrem Dienste stehen böse Geister in der Gestalt von Tieren, welche durch ihre Häßlichkeit oder durch das Geheimnisvolle ihres Wesens den Volksglauben beschäftigten, wie die Kröte, der Igel, die Katze. Die Bestandteile, welche in dem Hexenkessel zusammengeworfen werden, um den Höllenbrei des Zaubers zu kochen, gehören fast sämtlich schädlichen, geheimnisvollen Tieren oder Pflanzen an, denen man bezaubernde Kräfte zuschrieb. Das Gift der Kröte, das Fleisch der Sumpfschlange, Molchsaugen, Eidechskeulen, Eulenflügel, des Hais Schlund und Magen, Wolfszähne, Tiereingeweide u. s. w. werden gemischt mit dem nachts gegrabenen Bilsenkraut und dem Reis des Eibenbaums, das in Mondsfinsternissen abgerissen wird. Der Dichter benutzt auch hier den Volksglauben, der den Eibenbaum als unheimlichen Zauberbaum ansah, der auf Kirchhöfen stehend Träume hervorbringe und den Sinn berücke.

Den König Lear nannte Schlegel ein riesenhaftes Gemälde, welches Entsetzen errege, wie die Vorstellung, daß die Himmelskörper einmal aus ihren geordneten Bahnen treten könnten. Einen ähnlichen Eindruck hatte schon Jacobi von diesem Drama erfahren. „Welch ein Anblick!" ruft er aus, „siehe die ganze Natur, leblose und belebte, vernünftige und unvernünftige, wie aufgetürmte Wolken durcheinanderwogend, hierhin und dorthin, über sich, unter sich, sich entformend und formend, kaum noch schwebend; eine schwarze, schwere, stumme Nacht und nur hie und da ein Wetterleuchten Gottes, Blitze der Vorsehung, welche das Gewölk zerreißen!" Die Wahrheit dieses Eindrucks hat jeder Leser empfunden. Erreicht hat ihn der Dichter durch die Kunst, mit welcher das Naturleben mit den Verhältnissen der Menschen in Verbindung gebracht ist. Eine tiefe Zerrüttung der sittlichen Weltordnung ist dargestellt. Der greise König, nach dem Worthauche die Gesinnungen des Herzens messend, hat das Kleinod, das er in seiner Tochter Cordelia besaß, in den Staub geworfen, blödsinnig von sich gestoßen; die heuchlerischen Töchter, denen er alles gab, werfen die Maske ab, ihre Liebloſigkeit bricht hervor und der marmorherzige Teufel, Undankbarkeit, feiert seine Triumphe. Die Wurzel alles gesunden sittlichen Lebens, die Pietät ist zerstört und ein Zustand eingetreten wie unter den Ungeheuern der Tiefe. Der

König, sonst ein Bewohner des Palastes, ein Gebieter unterwürfiger Diener, ist der Hilflosigkeit, dem nächtlichen Sturm und Ungewitter, der Wut der Elemente preisgegeben. In Glosters Familie dieselbe Thorheit und Ruchlosigkeit. Der geistesblinde Vater hat den treuen Edgar verstoßen, und der verbrecherische Edmund, ein Sohn der Sünde des Vaters, wird ein Verräter desselben, und ruchlos geblendet gleicht Gloster dem Bettler. Lears heroische Seele bricht in Wahnsinn zusammen, Glosters kleinmütige Verzweiflung sucht die Bürde des Lebens durch Selbstmord abzuwerfen. Diese furchtbaren Zerwürfnisse im sittlichen Leben werden von furchtbaren Vorgängen im Naturleben begleitet.

Den nächtlichen Sturm, das furchtbare Unwetter beschreibt Shakespeare nicht; in echt dramatischer Weise tritt es mit als Handlung auf. Der Dichter hatte hier zunächst den poetischen Zweck an der Wut der Elemente die Ruchlosigkeit der Töchter in ihrem höllischen Umfange zu zeigen, die den Vater, den Wohlthäter, den Greis, den König der wütigen Windsbraut zuwerfen, die sein weißes Haar mit blindem Grimm erfaßt. „In dieser Nacht", sagt der Ritter, „wo bei den Jungen gern die ausgesogene Bärin bleibt, der Löwe und hungergrimme Wolf gern trocken halten ihr Fell, rennt Lear mit unbedecktem Haupt" (3, 1). Die Furchtbarkeit des Unwetters prägt Shakespeare immer von neuem ein. „Seit ich ward zum Mann", sagt Kent, „erlebt' ich nimmer solchen Feuerguß, solch' Krachen grausen Donners, solch' Geheul des brüllenden Regensturmes: kein menschlich Wesen erträgt solch' Leid und Gram" (3, 2). „Wenn ein Wolf", sagt Gloster, „in jener grausen Nacht an deinem Thore geheult, du hättest gerufen: Pförtner, thu' doch auf. Wer grausam sonst, ward mild" (3, 7).

„Warst du ihr Vater nicht, dies Silberhaar
Verlangte Mitleid. O, war dies ein Haupt,
Dem Sturm der Elemente preiszugeben?
Dem lauten, furchtbarn Donner? Standzuhalten
Dem höchst grauenvollen, schnellbeschwingten Flug
Gekreuzter Blitze? Meines Feindes Hund,
Und hätt' er mich gebissen, durft' in jener Nacht
An meinem Feuer stehn — und dir, mein Vater,
Genügte faules kurzes Stroh bei Schweinen
Und vogelfreiem Volk (4, 7).

Wie Cordelia, so empfindet es Lear selbst; „in solcher Nacht", ruft er aus, „mich auszusperren! gieß fort, ich will's erdulden. In solcher Nacht, wie die!"

Aber diese Empörung der Elemente hat noch eine tiefere Bedeutung. Da Lears Seele, vom scharfen Zahn des Undanks tief zernagt, bereits zu wanken beginnt, so sieht er alles, selbst die Elemente, mit den Töchtern feindlich gegen sich verbündet; er nennt sie knechtische Helfer, die im Bund mit zwei verruchten Töchtern ihre hohen Schlachtreih'n auf ein Haupt türmen, so alt und weiß als das seinige (3, 2). Von dieser Vorstellung weicht er wieder ab; früher in dem Besitze königlicher Macht und von Überfluß umgeben, hatte er nicht bedacht, was die armen Nackten mit schirmlosem Haupte, mit hungerndem Leibe in solchen Stürmen leiden; die Furchtbarkeit der Elemente soll Arzenei sein für den Pomp (3, 4), sie sollen die Mahner werden für die Sünder und in der Hand der Götter ein Schrecken für die verborgene Unthat! Vor allem aber erscheint die Wut der Elemente als ein Sinnbild des Chaos, welches durch die Undankbarkeit in der sittlichen Welt eingetreten ist. Da der Mensch entartet ist und die sittliche Form und Gestalt von sich geworfen hat, soll auch die Naturordnung aufhören und in Trümmer fallen. Lear, wie der Ritter erzählt, heißt den Sturm die Erde wehn ins Meer, oder die krause Flut das Land ertränken, daß alles wandle oder untergehe. Am gewaltigsten tritt diese Stimmung in Lears Worten (3, 2) hervor: Blast, Wind', und sprengt die Backen! Wütet! Blast! eine Stelle, welche wir in anderer Beziehung schon p. 286, 1 mitgeteilt haben, mit welcher man die Darstellung des Sturms in Macbeth (4, 1) und in Othello (2, 1) vergleichen möge. Sonst ein Meister der heitersten Komik, schloß der Dichter von dem Nachtbilde menschlicher Schwäche, Sünde und Verworfenheit, das er im Lear aufstellte, alle Züge heiteren Witzes aus und ließ ihn nur in der Gestalt der Narren schwermütig und als strafende Wahrheit auftreten. Nur um Cordelias durch Milde verklärten Schmerz zu schildern, wendet der Dichter anmutige Naturbilder an: „Ihr saht Regen zugleich und Sonnenschein; ihr Lächeln und ihre Thränen war wie Frühlingstag." Mit solchen Gesinnungen ruft sie aus:

All ihr gesegneten geheimen Wunder,
All ihr verborg'nen Kräfte der Natur,
Sprießt auf durch meine Thränen!
Lindert, heilt des guten Greises Weh!

Die wilden Leidenschaften, die in diesem Drama teils dargestellt, teils charakteristisch bezeichnet sind, erhalten ihre Bilder in Tieren, die durch Wüstheit, Grausamkeit, Unverschämtheit, heiße Begierde hervortreten. Mit unendlicher Naturwahrheit antwortet Gloster auf die Frage Regans, warum er den König nach Dover gesandt habe (3, 7):

Weil ich nicht wollte sehn, wie deine Nägel
Ausrissen seine armen, alten Augen;
Noch wie die unbarmherz'ge Goneril
In sein gesalbtes Fleisch die Hauer (boarish fangs) schlüge.

Zweimal bezeichnet Lear die Hartherzigkeit Gonerils mit dem Bilde des Geiers; zweimal wird die wüste Undankbarkeit der Kinder gegen den Vater mit der räuberischen Wut der Meeresungeheuer verglichen. Undankbarkeit, du marmorherziger Teufel, ruft Lear aus, abscheulicher, wenn du dich zeigst im Kinde, als Meeresungeheuer (1, 4); und der edle Albanien sagt zu Goneril (4, 2): „Schickt nicht der Himmel sichtbar seine Geister alsbald herab zu zügeln diese Greuel, muß Menschheit an sich selbst zum Raubtier werden wie Ungeheu'r der Tiefe." Bezeichnend ist die Bemerkung des Narren, daß der Sperling den Kuckuck als Junges großzieht und dieser ihm zuletzt den Kopf abbeißt. Lear nennt seine Töchter Pelikantöchter mit Anspielung auf die Sage, daß die Jungen des Pelikan sich von dem Blute der Eltern nähren (3, 4). Der Goneril schreibt er ein Wolfsgesicht zu (1, 4), mit ihrer Zunge hat sie recht schlangenartig ihm ins Herz gestochen (2, 4). Tiger nennt Albanien die ruchlosen Töchter, indem er zu Goneril sagt: „Tiger, nicht Töchter, was habt ihr verübt? Ein Vater und ein gnadenreicher Greis, den wohl der zott'ge Bär in Ehrfurcht leckte — o Schmach, o Schandthat, fiel durch euch in Wahnsinn" (4, 2). Schärfer als Schlangenzahn, sagt Lear, nagt es, ein undankbares Kind zu haben (1, 4); er nennt die Töchter wegen der Undankbarkeit Füchsinnen (3, 6); dasselbe Bild hatte der Narr gebraucht: „Ein Fuchs, den man gefangen und

solche Rangen, die müßten am Baum mir hangen" (1, 4). In seiner sententiösen Ausdrucksweise, die sich so oft auf die entarteten Töchter bezieht, nennt er „die Wahrheit einen Hund, der ins Loch muß und hinausgepeitscht wird, während Madame Schoßhündin am Feuer stehen und stinken darf" (1, 4); „der ist toll", sagt er ferner, „der auf die Zahmheit eines Wolfes baut, auf die Gesundheit eines Pferdes, eines Knaben Liebe, einer Dirne Schwur" (3, 6). Die rauhe Wahrheitsliebe Kents bezeichnet das Gleißnervolk als Ratten, die heil'ge Bande zernagen, die nichts wissen, als Hunden gleich ihren Herrn nachzulaufen (2, 2). Als ein Wesen, das von der Not gepeinigt zu den ekelhaftesten Erzeugnissen der Natur greift, um das Leben zu fristen, bezeichnet sich Edgar, indem er den armen Thoms schildert, der den schwimmenden Frosch ißt, die Kröte, die Unke, den Kellermolch und den Wassermolch; der in der Wut seines Herzens, wenn der böse Feind tobt, Kuhmist für Salat ißt, die alte Ratte verschlingt und den toten Hund, den grünen Mantel des stehenden Pfuhls trinkt (3, 4). Er bezeichnet diese Not noch mit der Reminiscenz aus einer alten Ballade, welche die siebenjährigen Kerkerleiden des sagenhaften Recken Bevis von Southampton schilderte (vgl. Delius S. 83):

Doch Mäus' und Ratten und solch Getier
Aß Thoms sieben Jahr lang für und für (3, 4).

Edgar empfindet es wie Lear in tiefster Seele, daß durch Sünde und Verbrechen der Mensch zum wüsten Tier herabsinkt: im angenommenen Wahnsinn bezeichnet er das Sündendasein des Thoms und nennt ihn Schwein in Faulheit, Fuchs im Stehlen, Wolf in Gier, Hund in Tollheit, Löwe in Raubsucht (3, 4). In dem Geschwornengericht, welches der bereits wahnsinnige Lear über seine ruchlosen Töchter anordnet, klagt er über Bestechung. „Du falscher Richter", ruft er aus, „läßt du sie entfliehen?" und fügt dann hinzu: „Die kleinen Hunde seht, Spitz, Mops, Blondine, alle bell'n mich an." Er wird hier die Töchter für Hunde halten, die ihm früher schmeichelten, jetzt ihn tückisch anbellen; dieses Bild führt Edgar weiter aus, indem er wie ein Beschwörer die Hunde fortbannen, mit seinem Kopfe wie mit einem Steine nach ihnen werfen will. Edgar vergrößert die Zahl der vermeintlichen Hunde und bemerkenswert sind seine Worte: „Sei

dein Maul schwarz oder weiß, sei's von gift'gem Geifer heiß (tooth that poisons if it bite)", wenn sie auf Lears Töchter bezogen werden (3, 6).

Eine andere Art der Naturanschauung Shakespeares ist die mythische. Diese wird verstanden, wenn man sich des Verhältnisses erinnert, in welchem die Griechen und Römer zur Natur standen. Sie sahen in derselben wirkende Mächte und gestalteten dieselben zu Göttern. Die Natur in ihrer lieblichen, anmutigen, Segen spendenden Kraft verehrten sie als Nymphen. Klytämnestra im Agamemnon des Aeschylus nennt ihren Gemahl einen für den durstigen Wandersmann frischen Quell; die fromme Dankbarkeit des erfrischten Wanderers sieht in der gütigen Quelle die Menschen erfreuende Nymphe und erschafft mit poetischem Sinne die Nymphengrotte bei Homer (Odyss. 13, 104), wo die unversiegenden Quellen für Menschen und Götter strömen; die Quelle, welche aus Felsen unter einer Steineiche ihre geschwätzige Flut sendet und den vom Pflug ermüdeten Stieren und den kleineren Tieren ihre erwünschte Frische spendet, verdient als Nymphe Bandusia Dankbarkeit und Opfer (Hor. carm. 3, 13). Ein Grab, mit Ulmen umpflanzt, ist eine rührende Erscheinung: um das Grab des Eetion, des verehrten Königs, pflanzen Bergnymphen den beschattenden Schmuck der Ulmen (Hom. Il. 6, 419). „Wenn der Horen Gemach sich eröffnet, empfinden die nektarischen Pflanzen den duftenden Frühling, über die unsterbliche Feste werden liebliche Veilchen gestreut und die Rose gesellt sich dem Haare", singt Pindar;[1] diese Schönheit erhält mythisch plastische Gestalt in Nymphen, welche mit Grazien verbunden ihre anmutigen Tänze beginnen (Hor. carm. 1, 4, 6; 4, 7, 5). In der Winterzeit geben Grotten Schutz; auch in ihnen wohnen Nymphen (Aristoph. Vögel 1097). Der Hain und Wald tritt in persönlichem Leben auf und Satyrn und Silvane werden geschaut; die Felsen Arkadiens geben der mythenbildenden Phantasie die Veranlassung einen ziegenfüßigen Pan zu gestalten. Auf der kleinen Felseninsel vor Salamis weilt gern der reigenliebende Pan und wandelt längs dem stillen Klippenstrand (Aesch. Pers. 442), den Berg Lucretilis liebt Faunus und beschützt

1) Vgl. K. Lehrs, Populäre Aufsätze aus dem Altertum, p. 111—140.

die Fluren des Horaz (carm. 3, 18). Aber in derselben mythischen Weise, wie die Natur in der Anschauung der Alten sich zu göttlichen Persönlichkeiten gestaltet, nimmt sie durch die Götter oder als Gottheit an den Thaten und Schicksalen der Menschen lebhaften Anteil: sie kündigt schwere, folgenreiche Ereignisse an und das Ominöse bekommt seine Stelle; gewisse Tiere, wie der Uhu und andere, erhalten eine geheimnisvolle und erschreckende Bedeutung; die Natur empört sich über menschliche Übelthaten und Verbrechen. Der weissagende Theoklymenos in der Odyssee (20, 352 fg.) verkündet den Freiern das Verderben und sieht ihre Gestalten von finsterer Nacht umhüllt, die Sonne am Himmel erloschen und ringsum schreckliches Dunkel. Bei der Hochzeit des Tereus mit Procne, einer unheilvollen Verbindung, saß ein verrufener Uhu unheilverkündend auf dem Giebel der bräutlichen Kammer (Ovid. Met. 6, 430, vgl. 10, 453, Virg. Aen. 4, 462). Bei dem Verbrechen des Atreus und Thyestes lenkt Zeus die flammenden Sterne und den strahlenden Kreis des Helios aus den Bahnen (Eur. Electr. 721 fg., Orest. 992 fg.). Nach der Ermordung Cäsars hüllte der Sonnengott sein strahlendes Haupt in dunkeln Purpur, daß schaudernd bebte die frevelnde Welt, als bräche die ewige Nacht ein, und das Wunderbare in der Natur war mannigfach sichtbar (Virg. Georg. 1, 465 fg., Hor. carm. 1, 2).

Diese mythischen Naturanschauungen der Alten finden sich auch bei Shakespeare. Die germanische Volksmythologie brachte dem Dichter Gestalten entgegen, die sich den Naturgottheiten der Alten vergleichen lassen; die Elfen im Sommernachtstraum sind Personen, welche das Anmutige, Sommerliche, Dämmernde, Bestrickende, Verwirrende in der Natur erschuf; Ariel im Sturm ist Luftgeist und repräsentiert in seinen Funktionen den Wind; er erscheint als Harpyie, ein Wort, welches bei Homer (Od. 1, 241) entraffenden Sturmwind bedeutet; Ariel reitet auf Winden und krausen Wolken, er besitzt Windesschnelle und die Freiheit ist seine Sehnsucht; er ist der musikalische Geist im „Sturm" und stellt auch dadurch das Wesen der Luft und des Windes dar; andere Naturgeister, welche der Volksglaube gestaltete, sind ihm unterthan.

Jene andere Naturanschauung der Alten, mit welcher sie mythisch die Natur als mitempfindende und mithandelnde in den Kreis des

Menschenlebens hineinzogen, ist bei Shakespeare nicht minder wahrnehmbar; der antike Stoff, den er im Julius Cäsar behandelte, mußte ihn bestimmen zur Charakteristik antiker Zeit jene mythischen Vorstellungen über die Natur aufzunehmen. So erzählt Casca in Shakespeares Julius Cäsar nach dem Vorgange Plutarchs die seltsamen und wunderbaren Erscheinungen in der Natur, welche dem Tode Cäsars vorausgingen (1, 3), und erklärt sie aus dem Übermut der Welt, welcher die Götter reizt Zerstörung zu senden. Die Erzählung der Wunder und Schrecken in der Natur erneuert Calpurnia (2, 2) mit dem Schlußworte:

Kometen sieht man nicht, wenn Bettler sterben,
Der Himmel selbst flammt Fürstentod herab.

Horatio, der sich einen Römer nennt, äußert im Hamlet (1, 1) ähnliche Anschauungen und deutet die Seltsamkeiten in der Natur als Vorzeichen grauser Dinge im Staate Dänemarks, als „Boten, die dem Schicksal stets vorangehn." Unter diese Boten gehörte der ominöse Uhu, welcher nach des Casca Bericht im Julius Cäsar (1, 3) am hellen Tage, der Vogel der Nacht, auf Roms Markte saß und kreischte, bei Dunkans Ermordung die ganze Nacht hindurch schrie (Macbeth 2, 2), der für Richard III. der Todesvogel ist (4, 4: Fort mit euch, Uhus! Nichts als Todeslieder?). Bei der Geburt Glosters (Richard III.) verkündet nach Heinrichs VI. (3, 5, 6) Darstellung die Eule schreiend Unheil, die Krähe krächzte, der Sturm riß Bäume nieder, Hunde heulten, der Rabe kauzte sich auf Feuereſſen und Elstern schwatzten in mißhelligen Weisen. Überhaupt wird die Tierwelt als vorbedeutend angesehen und Weissagung an sie geknüpft; Glandowers von Percy parodierte Anschauungen (Heinrich IV. 1, 3, 1), sind ein hervorragendes Beispiel dieser Art.

Die außerordentlichen und wunderbaren Erscheinungen in der Natur sind Folgen menschlicher Missethaten. Der Empörung der Natur über die Greuel des Atreus und Thyestes, durch welche „die Sonne ihr Antlitz wegwendete und ihren Wagen aus dem ewigen Gleise", entspricht die Unnatur, welche der unnatürlichen That Macbeths, der Ermordung des Dunkan, folgte (2, 3):

Du siehst, der Himmel zürnt dem Trauerspiele
Und droht der blut'gen Bühn'; 's ist Tagesstunde,
Doch schwarze Nacht erstickt die Himmelsleuchte.
Ist's die Gewalt der Nacht, ist's Scham des Tags
Daß Finsternis der Erde Antlitz deckt,
Wo lebend Licht es küssen sollte?
(Übers. von F. A. Leo.)

Diese mythische Naturanschauung, dem Glauben und der Phantasie der Griechen entsprechend, hat von den Griechen ihre Kritik erfahren: der rationale Euripides legt in der Elektra (737 Dind.) dem Chor der Frauen die Äußerung in den Mund, nur gering sei ihr Glaube, daß der goldenblickende Helios die heiße Bahn verlassen habe, den Menschen zum Unheil, zur Strafe der Sterblichen. Daß die mythische Naturanschauung auch von Shakespeare, wie liebevoll und poetisch er sie auch vorträgt, ihre Kritik erfahren hat, haben wir in dem Aufsatze über Lyly und Shakespeare p. 91 fg. gezeigt.

Die mythische Naturanschauung Shakespeares ist zugleich die beseelende oder geht in dieselbe über. Wie die Alten die Natur beseelen durch die Verbindung derselben mit einer Gottheit oder einem göttlichen Wesen, so thut es auch Shakespeare, die antike Mythologie nach dem Herkommen und in freier Neigung benutzend. Wenn bei Homer (Il. 13, 29) Poseidon über das Meer mit seinem Gespanne fährt, so treten die Wogen in Freudigkeit auseinander; wenn bei Alcäus (fragm. 2 Bergk) Apollo auf seinem Schwanengespanne von den Hyperboreern nach Delphi zurückkehrt, ist die Natur entzückt, der Kastalische Quell fließt in silberheller Strömung und der Kephissos hebt seine Wellen höher. Solchen mythisch beseelenden Naturanschauungen entspricht es, wenn im Sommernachtstraum (2, 1) nach Oberons Erzählung eine Sirene, die ein Delphin trug, so süße Harmonieen sang, daß das rohe Meer sich sänftigte und Sterne wild aus ihren Kreisen schossen der Meermaid Lied zu hören. Die Orpheussage der Alten giebt der Natur eine empfindende Seele und mit musikalischer Liebe hat Shakespeare diese orpheische Naturbeseelung sich angeeignet. Solche mythisch beseelende Naturanschauungen treten bei Shakespeare häufig auf, namentlich in den Dramen, welche einen antiken Stoff behandeln. Aeneas in Troilus und Cressida 1, 3 sagt zu Agamemnon:

Ich frage so, um Ehrfurcht wach zu rufen
In mir und ein Erröten auf die Wange,
Bescheiden wie Aurora (morning), wenn sie keusch
Den jungen Phöbus anblickt.

Homer (Il. 16, 765 fg.), Virgil (Aen. 4, 441 fg.) und Horaz (carm. 1, 3, 12) schildern den Kampf der Winde; bei Shakespeare (Troil. u. Cress. 1, 3) erzürnt der Raufbold Boreas die sanfte Thetis und in demselben Drama (4, 5, Delius p. 93) dient Aquilo von einem Eingeweideleiden, das ihn plagt, angeschwollen dem Ajas nicht geschmackvoll zum Gleichnis.

Aber die mythische Naturbeseelung ging schon bei den Griechen in die freipoetische über und die ursprünglichen und reichen Meister der Kunst haben auch auf diesem Gebiete eine Fülle von Schönheit erschaffen. Bei Shakespeare tritt der Reichtum rein poetischer Naturbeseelung in nicht geringerer Selbständigkeit und Originalität auf. Bei Aeschylus (Agam. 633) verschwören sich mit einander, die früher heftige Feinde waren, Feuer und Meer, bei Shakespeare (Troil. u. Cress. 2, 2) machen Meer und Wind, alte Raufbolde, einen Waffenstillstand.

Wie bei den Alten, im Hymnus des Dionysius an den Sonnengott, vor dem Aufgange desselben der Äther, die Erde, das Meer und die Lüfte erwartungsvoll schweigen, so schweigt die Luft, ein ungebundener Wüstling (a charter'd libertine), von der Rednergabe König Heinrich V. (1, 1) gefesselt. Dieselbe Beseelung legt den Naturgegenständen die verschiedensten Empfindungen bei, wie Liebe, Furcht, Trauer, sittliche Entrüstung und viele andere. Wenn Kleopatra (2, 2) auf dem Cydnus fährt, umfliegt liebeskrank der Wind die duftenden Purpursegel, ist die Flut gleichsam verliebt in die Schläge der Ruder und fließt rascher. Wenn Mortimer und Glendower kämpfen an dem binsigen Ufer des schönen Severn (Heinrich IV. 1, 1, 3) und aus seiner Flut trinken, so ist er bang vor ihren blutbegierigen Blicken, läuft erschrocken sein bebend Schilf entlang und birgt sein krauses Haupt im hohlen Ufer. Über das sündige Thun der Königin im Hamlet (3, 4) glüht des Himmels Antlitz, ja die Feste, das Weltgebäu mit trauerndem Gesicht, als nahte sich der jüngste Tag, gedenkt trübsinnig ihrer That (vgl. Macb. 4, 3). In

der Klage des Moschus um Bion sollen die Thäler seufzen, die Ströme weinen, die Kräuter Thränen vergießen; bei Shakespeare weint nach Titanias Ausdruck (3, 1) jede kleine Blume um einen wild zerrissenen Mädchenkranz. Eine sittliche Entrüstung, einen Ekel empfindet die Natur nach Othellos blindbethörter Meinung über Desdemonas Buhlerei (4, 2): „Der Himmel hält die Nase dabei zu (heaven stops the nose at it), der Mond verhüllt sich, der Buhler Wind, der küßt, was ihm begegnet, versteckt sich in die Höhlungen der Erde, und will nichts davon hören."

Zu dem Mythischen zurückkehrend bemerken wir, daß bei Shakespeare die Natur als solche — Göttin genannt wird und einen verderblichen Kultus erfährt. Es geschieht im König Lear und ist charakteristisch für die ungezügelte Naturkraft Lears und seine heidnischen Gesinnungen. Die Maßlosigkeit seiner Seele bezeichnet er selbst, wenn er zu dem treuen warnenden Kent sagt (1, 1): „Tritt zwischen den Drachen nicht und seinen Grimm"; die rohe Barbarei seines Zorns gegen die einst so geliebte Cordelia spricht er fluchend in den Worten aus (1, 1): „Bei der Sonne heil'gem Strahlenkreis, bei Hekates Verderben und der Nacht, bei allen Kräften der Planetenbahn, durch die wir leben und dem Tod verfallen, sag ich mich los hier aller Vaterpflicht, aller Gemeinsamkeit und Blutsverwandtschaft, und wie ein Fremdling meiner Brust und mir sei du von jetzt auf ewig. Der rohe Scythe, ja der die eignen Kinder macht zum Fraß zu sätt'gen seine Gier, soll meinem Herzen so nah stehn, gleichen Trost und Mitleid finden als du, mein weiland Kind." Die Natur selbst ruft er nur an mit dem Gebete um Vernichtung. Die Goneril verfluchend bricht er in die Worte aus (1, 4):

Hör' mich, Natur, hör', teure Göttin, hör' mich!
Hemm' deinen Vorsatz, wenn's dein Wille war
Ein Kind zu schenken dieser Kreatur!
Unfruchtbarkeit sei ihres Leibes Fluch!
Vertrockn' ihr die Organe der Vermehrung!
Aus ihrem entarteten Blut erwachse nie
Ein Säugling sie zu ehren.

Er wünscht Pest und Giftqualm über Goneril (1, 4). Er wird nicht müde diesen Fluch in ähnlichen Naturanschauungen zu wieder-

holen. Der Regan gegenüber ruft er der Goneril fluchend aus (2, 4): „Du, fah'nde Luft, schlage mit Lähmung ihre jungen Glieder; du, jäher Blitz, flamm' in ihr stolzes Auge dein blendend Feu'r! Verpestet ihre Schönheit Sumpfnebel, die der Sonne Macht gebrütet, welkt und vernichtet ihren Stolz!"

Die verderbliche Naturanschauung Lears hat auch Edmund, Glosters natürlicher Sohn. „Natur, du meine Göttin", ruft er aus, deiner Satzung gehorch' ich einzig" (1, 2). Er verhöhnt die sittlichen Bestimmungen der Familie und der Völker. Die Ehe in ihrer Heiligkeit ist ihm ein Wahn. Sein Naturstandpunkt macht ihn zum gewissenlosen Bösewicht. — Glosters Leichtsinn, Unverstand und Verkehrtheit hängt mit seiner mythischen und falschen Naturanschauung genau zusammen. „Die Verfinsterungen an Sonne und Mond weissagen ihm nichts Gutes" (1, 2). Ihn kann der ruchlose Edmund leicht überreden, wenn er von Edgar erzählt, er stand im Dunkeln hier, sein Schwert gezückt, den Mond beschwörend mit verruchtem Zauber — ihm hilfreich beizustehn (2, 1).

Wir wenden uns zuletzt zur moralischen Naturanschauung Shakespeares. Das Wesen derselben hat Schiller kurz und treffend ausgesprochen in dem Distichon:

Suchst du das Höchste, das Größte? Die Pflanze kann es dich lehren:
Was sie willenlos ist, sei du es wollend — das ist's.

Die berühmte Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung giebt weitere Erörterungen. Unser moralisches Interesse an der Natur beruht darauf, daß „wir in ihr das stille, schaffende Leben, das ruhige Wirken aus sich selbst, das Dasein nach eigenen Gesetzen, die innere Notwendigkeit, die Einheit mit sich selbst lieben." Die Natur wird dem modernen Menschen um so mehr ein Gegenstand sehnsüchtiger Empfindung, je mehr er durch die Verhältnisse der Kultur in Zwiespalt mit sich selbst geraten, je mehr er von den Mißbräuchen und Mühseligkeiten, welche im Gefolge der Kultur sind, bedrückt ist. Daß auch Shakespeare diese moralische Liebe zur Natur besaß, glauben wir an vielen Stellen seiner Dichtungen in dem innigen und zärtlichen Tone wahrzunehmen, in welchem Naturverhältnisse von ihm berührt sind. Es ist bei einer so fein organisierten Seele, wie sie Shakespeare besaß, wohl gewiß, daß er aus dem Staube Londons

und aus der dumpfen Bretterwelt des Theaters sich hinsehnte zu den grünen Wiesen und schönen Bäumen der Heimat und zu den klaren Fluten des anmutigen Avon. Diese Sehnsucht war für den Dichter um so natürlicher, je weniger er seinen Stand als Schauspieler liebte, und es ist sehr charakteristisch, daß er die letzten Jahre seines Lebens ganz in dem kleinen, aber naturgesegneten Stratford zubrachte. Was er hier in seiner Jugend mit sinnigem Blicke und empfindendem Herzen betrachtet hatte, die Landschaft, den Fluß, die romantische Waldeinsamkeit, blieb dem gereiften, vielerfahrenen Manne unvergeßlich und seiner Dichtung unverloren. Die Waldeinsamkeit in der Nähe von Stratford, die dem Knaben so lieb gewesen war, hat er in der Darstellung des Waldlebens in den Ardennen in „Wie es Euch gefällt" zur empfundensten und anmutigsten Darstellung gebracht.

Diese innige Liebe Shakespeares zur Natur lebt vor allen in drei Dramen, in Wie es Euch gefällt, in Cymbelin und im Wintermärchen, und ist das letztere, wie von vielen angenommen wird, die letzte von Shakespeares Dichtungen, so ist in demselben ein Zeugnis gegeben, daß seine Liebe zur einfachen und schönen Natur wie zu der idyllischen Darstellung derselben nur energischer sich ausgebildet hatte. Die drei genannten Dramen haben den gemeinsamen Charakterzug, daß sie idyllische Elemente enthalten, welche mit Liebe und Freudigkeit von dem Dichter geschildert sind. Das Wesen der Idylle beruht auf dem Gegensatze, in welchen die Natur und ein der Natur treues Leben gegen eine entartete Kultur gestellt ist. In den genannten Dramen ist es das Hofleben, welches moralisch verfallen in dem Naturleben seinen Gegensatz, seine Heilung und Rettung findet. In Wie es Euch gefällt tritt uns der regierende Herzog entgegen als Usurpator, habsüchtig und neidisch, ein Feind der edlen Charaktere, vor welchem die Stimme der Wahrheit sich nicht vernehmen lassen darf, den die eigene Tochter verläßt, um mit der geliebten verbannten Freundin in die Verbannung zu wandern. — In breiterer Ausdehnung ist der sittliche Verfall des Hoflebens in Cymbelin dargestellt. Die Schuld des Königs ist seine Willensschwäche. Eine durch Schönheit ausgezeichnete, aber durch ruchlose Gesinnung entstellte Gemahlin, die ihn nicht liebt, sondern nur herrschen will und um der Herrschaft willen selbst zur Giftmischerin wird, ist seine Gebieterin. In seiner

Schwäche ist der König verleumderischen Einflüsterungen zugänglich und redliche Diener wie Bellarius werden Opfer der Ränke. Seiner Tochter Imogen, die, ganz Anmut und Liebenswürdigkeit, doch des festen Willens nicht ermangelt, mutet er das Ärgste zu, wenn er ihr den Stiefsohn Cloten zum Gemahle bestimmt. Cloten ist das vollendete Bild plumpen Stolzes, dünkelhafter Leere, roher Händelsucht, niedriger Rachgier; dieser Beschaffenheit seiner Seele entspricht das Stottern und Sprudeln seiner Rede; die Verachtung der Hofleute trifft ihn, aber aus der Schmeichelei erhält seine rohe Erscheinung noch ihre Nahrung. — In dem Wintermärchen tritt die Entartung in der Person des Königs allein auf; er ist der verzogene Sohn des Glücks; sein unumschränkt gebietender Wille läßt keinen Widerspruch zu; mit Hartnäckigkeit verschließt sein rechthaberischer Eigensinn sich der Wahrheit. Eine herrliche Gemahlin, ein Kleinod der Bildung und Tugend, findet er des Ehebruchs schuldig, taub gegen den Widerspruch, den seine Hofleute gegen diesen thörichten Wahn erheben; gegen diese Gemahlin wird er zum Tyrannen. Den Jugendfreund Polyxenes, ein königliches Haupt, will er durch Mord hinwegräumen. — Die Entartungen des Kulturlebens in seinen Karikaturen hat der Dichter zum Teil mit Humor behandelt. Die vornehme Welt mit ihren Ehrenhändeln und Schwüren, mit ihrer Schmeichelei und ihren zweideutigen Sitten erhält in dem Narren Probstein einen scharfsichtigen Richter, der mit verachtendem Spott ein Hofmann zu sein behauptet, weil „er seine Menuett getanzt, den Damen geschmeichelt hat, politisch gegen seinen Freund, geschmeidig gegen seinen Feind gewesen ist, weil er drei Schneider zu Grunde gerichtet und vier Händel gehabt und einen davon bald ausgefochten hätte“ (5, 4). Seine Erörterung der siebenmal zurückgeschobenen Lüge, seine Händeltheorie (5, 4) sind ebenso witzig, als sie die Thorheiten der Händelsucht und Zweikämpfe scharf und bitter geißeln. Diese Darstellungen, wie das Bild des Cloten, in welchem die falsche und verbildete Vornehmheit so erschreckend zur Erscheinung kommt, entwarf der Dichter mit jener geraden Tapferkeit des gesunden Herzens, mit welcher er so oft in seinen Dramen gegen die Unnatur eines komplimentenreichen und doch leeren Lebens, gegen die Sucht zu scheinen, die abgeschmackte Geziertheit in Rede, Tracht und Betragen

mit den Waffen des Witzes und des Ernstes siegreichen Krieg geführt hat.

Mehr noch zeigte er die Unnatur in ihrer Blöße und beschämte sie tief durch das Bild der reinen, gesunden und kraftvollen Natur, das er aufstellte. Mit größter Ausführlichkeit, mit inniger Liebe und subjektiver Teilnahme ist dieses geschehen in Wie es Euch gefällt. Der vertriebene Herzog hat sich mit den treuen Freunden und Genossen in den Ardennenwald begeben, wo sie die Zeit hinbringen so sorglos wie im goldenen Alter. Der Dichter unterläßt nicht die Natur des Waldes in einzelnen Zügen hervorzuheben, die in das dramatische Leben des Ganzen verflochten sind. Der melancholische Jaques liegt „hingestreckt an einer Eiche, wovon die alte Wurzel in den Bach hineinragt, der da braust den Wald entlang." Der Wald heißt eine unzugangbare Wildnis; unter dem Schatten melancholischer Wipfel halten die Vertriebenen ihr Mahl. Von neuem wird der alte Eichbaum mit bemoosten Zweigen erwähnt, dessen hoher Gipfel kahl von dürrem Alter ist (4, 3). Aber auch Palmen haben hier ihre Stätte und von Olivenbäumen beschattet steht eine Schäferei am Saume des Waldes, zu welcher eine Reihe von Weiden längs dem Bache führt (4, 3). Innerhalb dieser einfachen und großen Natur bewegt sich das Leben der Handelnden, das nicht ohne Gefahr ist. Denn nicht bloß das harmlose Wild, welches das Geschoß des Jägers verfolgt, hat hier seine Heimat, sondern Schlangen und Löwen machen die Existenz bedenklich. Dem kraftvollen Naturleben entsprechen die Charaktere. Der Herzog „findet diese Wälder gefahrloser als den falschen Hof" (2, 1). Die Unbequemlichkeiten, welche des Winters Sturm bringt, werden ihm zu Ratgebern:

> Wenn der Sturm beißt und auf den Leib mir bläst,
> Bis ich vor Kälte schaudre, sag' ich lächelnd:
> Dies ist nicht Schmeichelei; Ratgeber sind's,
> Die fühlbar mir bezeugen, wer ich bin.
> Dies unser Leben, vom Getümmel frei,
> Giebt Bäumen Zungen, findet Schrift im Bach,
> In Steinen Lehre, Gutes überall (2, 1).

Recht im moralischen Gegensatze stehen diese Worte gegen die von Sokrates in Platos Phädrus geäußerte Anschauung: „Verzeihe mir,

ich bin lernbegierig; die Gegenden und die Bäume wollen mich nichts lehren, in der Stadt aber die Menschen." Der moralischen Naturanschauung des Herzogs steht als empfundenes Gegenbild die Betrachtung gegenüber, in welcher dem melancholischen Jaques der verwundete Hirsch mit seinem Schicksal zum moralischen Lehrer des Weltlebens wird:

Das arme Tier stieß solche Seufzer aus,
Daß jedesmal sein ledern Kleid sich dehnte
Zum Bersten fast; und der behaarte Narr
Stand so am letzten Rand des schnellen Bachs
Mit Thränen ihn vermehrend.

Dieses Naturschauspiel macht Jaques zur „Sittenpredigt" in vielen Gleichnissen:

Zuerst
Das Weinen in den unbedürft'gen Strom:
„Ach, armer Hirsch", so sagt er, „wie der Weltling
Machst du dein Testament, giebst dem den Zuschuß,
Der schon zu viel hat." — Dann, weil er allein
Und von den samt'nen Freunden war verlassen:
„Recht!" sagt er, „so verteilt das Elend stets
Des Umgangs Flut." — Alsbald ein Rudel Hirsche,
Der Weide voll, sprang sorglos zu ihm hin
Und keiner stand zum Gruße. „Ja", rief Jaques,
„Streift hin, ihr fetten wohlgenährten Städter!
So ist die Sitte eben: warum schaut ihr
Nach dem bankrotten armen Schelme da?"

Der Gegensatz, in welchem die Wahrheit der Natur der ehrgeizigen, falschen, undankbaren Menschenwelt gegenüber auftritt, spricht sich in Liedern aus, welche in dem Walde ertönen:

Unter des Laubdachs Hut
Wer gerne mit mir ruht
Und stimmt der Kehle Klang
Zu lustiger Vögel Sang:
Komm geschwinde! geschwinde! geschwinde!
Hier nagt und sticht
Kein Feind ihn nicht,
Als Wetter, Regen und Winde.

Stürm', stürm' du Winterwind,
Du bist nicht falsch gesinnt,
Wie Menschenundank ist.
Dein Zahn nagt nicht so sehr,
Weil man nicht weiß, woher,
Wiewohl du heftig bist.
Heisa, singt heisa! den grünenden Bäumen,
Die Freundschaft ist falsch und die Liebe nur Träumen.

Frier, frier, du Himmelsgrimm,
Du beißest nicht so schlimm
Als Wohlthat, nicht erkannt;
Erstarrst du gleich die Flut
Viel schärfer sticht das Blut
Ein Freund, von uns gewandt.
Heisa, singt heisa! den grünenden Bäumen!
Die Freundschaft ist falsch und die Liebe nur Träumen!

Daß mit dieser Welt frischen Naturlebens die Schäferwelt in Verbindung gebracht ist, darf uns nicht wundern. Der Schäfer Corinnus ist keine Figur aus einer sentimentalen Schäferwelt; schlicht in seinen Sitten kann er von sich sagen: „Ich bin ein ehrlicher Tagelöhner; ich verdiene, was ich esse, erwerbe, was ich trage, hasse keinen Menschen, beneide niemandes Glück, freue mich über anderer Leute Wohlergehen, bin zufrieden mit meinem Ungemach und mein größter Stolz ist meine Schafe weiden und meine Lämmer saugen zu sehen" (3, 2). Ein gesunder Verstand steht ihm zu Gebote, mit welchem er den Neckereien des Probstein zu begegnen weiß; dieser nennt ihn einen natürlichen Philosophen wegen seiner sehr simplen und doch so wahren Lebensanschauungen, und der Ansicht des Corinnus, daß auf dem Lande lächerlich ist, was bei Hofe gute Sitten sind, kann Probstein zwar Scherz und Witz, aber nicht Widerlegung entgegensetzen. Daß das idyllische Leben mit seinem Waldesduft und seiner dem Lärm der Menschenwelt fern liegenden Einsamkeit den wohlthätigsten Einfluß auf die Gemüter übt und sie zur Milde und Humanität stimmt, mag durch ein Beispiel erläutert werden. Orlando sucht für den alten durch Jahre und Reiseanstrengung erschöpften Diener mit liebevoller Gewaltthätigkeit Nahrung, indem er den Herzog und dessen Genossen mit dem Schwerte bedroht; sie setzen ihm liebreiche Freundlichkeit entgegen:

Wahr ist es, daß wir bessre Tage sahn,
Daß heil'ge Glocken uns zur Kirch' geläutet,
Daß wir bei guter Menschen Mahl gesessen,
Und Tropfen unsrer Augen abgetrocknet,
Die ein geheiligt Mitleid hat erzeugt:
Und darum setzt in Freundlichkeit Euch hin,
Und nehmt nach Wunsch, was wir an Hilfe haben,
Das eurem Mangel irgend dienen kann.

Wie von dem gesunden, kraftvollen, unverbildeten Naturleben die Heilung und Rettung eines ungesunden und kraftlosen Kultur- und Staatslebens ausgeht, hat Shakespeare in Cymbelin in der herrlichsten Weise dargestellt. Cymbelins Schwäche und die Entartung seines Hofes berührten wir schon; in dem Kampfe mit den Römern erliegt der Staat und herbe verspottet Posthumus die Feigheit des britischen Adels. Rettung und Sieg verdanken die Briten dem Posthumus, der als britischer Bauer unerkannt Heldenthaten vollbringt, und den Natursöhnen mit ihrem Erzieher. Guiderius und Arviragus, Cymbelins in frühster Jugend von Bellarius geraubte Söhne, wachsen unter der Leitung des letzteren fern von Hof und Stadt in einer Gebirgsgegend von Wales auf. Man kennt zu dieser Idylle Shakespeares, welche das Drama Cymbelin als ein unschätzbares Kleinod der Poesie schmückt, keine Quelle, aus der der Dichter geschöpft hätte. War sie, wie anzunehmen ist, seine eigene freie Zuthat, so ist um so deutlicher, mit welcher bedachten Absichtlichkeit er das kraftvolle Naturleben einer verkommenen und karikierten Kultur entgegenhielt. Die Gebirgsgegend ist nicht ausführlich geschildert, aber in ihrer Beschaffenheit angedeutet. Bellarius fordert die Jünglinge zur Bergjagd auf; sie sollen zum Hügel hinauf, denn jung ist ihr Fuß, während er selbst im Thal bleibt. Ihr Wohnsitz ist eine Höhle; das niedrige Dach und Thor derselben kehrt, wie man zum Himmel betet; es beugt zu des Morgens heil'gem Dienst (3, 3). In dieser Umgebung hat Bellarius die Knaben erzogen; rein und unbefleckt entwickelt sich ihr Charakter, durch Arbeit und Mäßigkeit gestählt. In dieser Natureinsamkeit hat er selbst die zwanzig Jahre, die er hier in edler Freiheit lebte, mehr fromme Schuld dem Himmel gezahlt, als vorher die ganze Lebenszeit. Seine Liebe zu dem Naturleben ist so groß wie seine Abneigung gegen die falsche, undankbare

und eigensüchtige Welt, eine Abneigung, die durch herbe Erfahrungen geschärft ist. „O dies Leben", ruft er aus, „ist edler als Aufwarten und Geschmähtsein, reicher als Nichtsthun für ein nichtig Spielwerk; stolzer als Rauschen in geborgter Seide; solchen begrüßt zwar der, der ihn so putzte, doch wird dadurch die Rechnung nicht bezahlt. Kein Leben gleicht dem unsern" (3, 3). — Wenn der Herzog in „Wie es Euch gefällt" das Waldleben herrlicher findet als den gemalten Pomp, so stellt Bellarius den Gegensatz zwischen Reinheit der Natur und den Entartungen der Kultur nur noch schroffer auf; die Wucherei der Städte, die Gunst des Hofes, wo bis zum Gipfel klimmen sicherer Fall ist, die Beschwerden des Krieges erfahren seine schärfste Kritik (3, 3). Mit solchen Gesinnungen hat er das Herz der Knaben zu erfüllen gesucht; ihre Beschäftigung ist die Jagd; mit Nägelschuhen den Fuß bekleidet, ersteigen sie die bewaldeten Berge. Sie sind, wie sie mit Herabsetzung von sich selbst sagen, schlau wie der Fuchs um Beute, kriegerisch wie der Wolf um ihre Atzung. Die Betrachtungen, mit welchen der melancholische Jaques Tyrannen und Räuber nennt, welche die Tiere in ihrem eigenen heimatlichen Sitz schrecken und töten, liegen ihnen ganz fern; sie haben die Schärfe und Energie der Sinne wie Wilde, und ihr Leben und Streben ist ganz auf Thaten des Mutes und der Tapferkeit gerichtet. „Wird heiß ihr Königsblut", sagt Bellarius, „so sind sie rauh wie grauser Sturm, der an dem Wipfel faßt die Bergestanne und sie ins Thal beugt" (4, 2). So bewähren sie sich, noch ehe sie die großen Proben im siegreichen Kampfe fürs Vaterland ablegen. Wenn der alte Held Bellarius, auf dreibeinigem Stuhle sitzend, von seinen Kriegsthaten erzählt, fliegt ihre Begeisterung empor, sie spannen die jugendlichen Muskeln in der Stellung, die seine Schilderung malt (3, 3). Furchtlos und unerschrocken, unbeirrt von dem Prinzenrange, begegnet Guiderius dem rohen und wilden Cloten; von ihm angegriffen und gefährdet tötet er ihn unerschrocken, und Arviragus, wie sehr er den Bruder liebt, beneidet ihn um diese That. In der Schlacht gegen die Römer gelten die drei nach des Posthumus Wort für dreitausend durch ihr Vertrauen und waren es durch Kraft und That.

Daß solche Tugenden des unerschrockenen Mutes und der todesverachtenden Tapferkeit aus jenem kraftvollen Naturleben die reichste

Nahrung gewonnen haben, ist von selbst klar. Aber auch andere Tugenden haben an der Hand der Natur in den trefflichen Zöglingen derselben sich ausgebildet. Ihrer freien Furchtlosigkeit entspricht ihre Wahrheitsliebe. Der Dichter, der dem Percy die Worte in den Mund legte: „redet wahr und lacht des Teufels", der so viele treffliche Sätze gegen Schein und Heuchelei gesprochen hat, der der anmutigsten Weiblichkeit, wie der Perdita und Miranda, auch den Zug ungeschminkter Naturwahrheit so entzückend gab, hat auch diese geliebten Söhne seiner Muse mit dem Zuge offener, naturtreuer Wahrheitsliebe ausgestattet. Guiderius bekennt sich unverhohlen vor dem Könige zu der That den Cloten getötet zu haben, und Arviragus verhehlt nicht dem Bellarius: „wenn die Bahre hier stünd' und einer müßte sterben, spräch' ich: mein Vater, nicht der Jüngling" (4, 2). Und doch sind diese Pflegesöhne des Bellarius so pietätsvoll. Täglich ehren sie das Grab der Euriphile, die ihnen als Mutter galt (3, 3). Der feinste Zug dieser Pietät liegt in den Worten des Guiderius, als sie sich anschicken den Fidelio zur Erde zu bestatten: „Nach Osten, Cadwell, muß sein Antlitz liegen, der Vater hat 'nen Grund dafür" (4, 2). Zur schlichten Frömmigkeit sind sie von Bellarius erzogen, welcher mit Recht sagt: „Wir Felsbewohner sind dir (o schöner Himmel!) weniger hart als Stolzbegüterte" (3, 3). Und so haben sich in diesen Jünglingen alle milden und sanften Regungen und Empfindungen, alle Züge männlicher Anmut ausgebildet, die in reiner und naturwahrer Weise in ihrem Verhältnis zu Fidelio zur Erscheinung kommt. „Sie sind so sanft", sagt Bellarius, „wie Zephyr, dessen Hauch das Veilchen küßt, sein süßes Haupt nicht schaukelnd" (4, 2); freundliche Geschöpfe nennt sie Imogen; „der Hofmann", fügt sie hinzu, „sagt, was nicht am Hof, sei wild, Erfahrung, ach, du zeigst ein ander Bild; ‚das tiefe Meer zeugt Ungeheu'r, indessen der Bach manch süßen Fisch uns giebt zum Essen." Von der Wahrheit dieser Worte giebt die Liebe der beiden Jünglinge zu Imogen, in der sie einen Knaben sehen müssen, vollgiltiges Zeugnis. Als sie ihn für tot halten, kommen die verborgenen Schätze ihres poetisch gestimmten Gemütes zu Tage. Arviragus, weicher und phantasievoller als sein zum Herrschen geborener Bruder, spielt das Saitenspiel, das seit der teuren Mutter Tode nicht erklang,

zu feierlicher Klage; er scheint sogar dem strengen Guiderius mit dem, was ernst ist, in mädchenhaften Worten zu spielen, wenn er ausruft:

Die schönsten Blumen,
So lange Sommer währt und ich hier lebe,
Streu' ich auf deine Gruft; dir soll nicht fehlen
Die Blume, deinem Antlitz gleich, die blasse Primel,
Die Hyacinthe, blau wie deine Adern;
Noch Rosenblätter, die, um dich zu preisen,
Süß wie dein Atem sind. Rotkehlchen werden
Mit frommem Schnabel alles dies dir bringen
(O Schande jenem reich gewordnen Erben,
Der ohne Denkmal läßt des Vaters Grab!)
Auch weiches Moos, wenn Blumen nicht mehr sind,
Für deines Leichnams Winterschmuck (4, 2).

Und nun singen die beiden Brüder in frommer Liebe, obwohl ihre Stimmen schon männlich rauh sind, dem Fidelio, wie einst der Mutter Euriphile, das Grablied.

All ihr Wissen und ihre Bildung, die humane Stimmung ihrer Seele, die Bellarius nicht minder durch Unterricht bildete als er jede Verweichlichung unmöglich machte, widerspricht ihrer Naturkraft nicht. Bemerkenswert ist ihre Sprache. Ihre poetisch gestimmte Seele ergießt sich in reichem Bilderstrome. Die Natur, die sie mit ihrer Größe und Schönheit, „eine beständige Göttererscheinung", umgiebt, zu der sie von Kindheit an in innige Vertrautheit getreten sind, giebt ihnen den Stoff. Den Fidelio nennt der wortkarge Guiderius eine süße Lilie, Arviragus ein Vöglein, das sie gepflegt haben. Seinem zärtlicheren Charakter entsprechend liebt Arviragus innige und zarte Naturbilder. Guiderius würde dem Meere Trotz bieten, brüllte es ihn an wie Cloten (5, 5); aber die Nacht ist nicht der Eul' und nicht der Morgen der Lerche so willkommen als Fidelio dem Arviragus. In Fidelio sieht Guiderius Geduld und Kummer so verwachsen, daß sie die Wurzeln in einander schlingen. Arviragus erwidert:

„O wachse du Geduld!
Und möchte vom Holunder Gram, dem bösen,
Des süßen Weinstocks Wurzel ab sich lösen" (4, 2).

Und derselbe:

„Ich schäme mich,
Die heil'ge Sonne anzuschaun, die Wohlthat,
Des sel'gen Strahls zu haben, und zu bleiben
Ein armes Nichts“ (4, 4).

Daß diese kraftvoll-zarte Idylle durch die Dazwischenkunft der Imogen (Fidelio), durch die Liebe der Brüder zu dem vermeintlichen Knaben ihre romantische Blüte, ihren schönsten Duft empfängt, scheint nur von Johnson nicht empfunden zu sein. Schlegel sagte von diesen Scenen, sie könnten eine ganz erstorbene Einbildungskraft neu zur Poesie beleben. Da Imogen den „nichtigen Prunk der urteilslosen Menge“ kennt, da sie sieht, welch freundliche Geschöpfe in der Höhle und Waldeinsamkeit leben, möchte sie ihr Geschlecht vertauschen und Genosse derselben werden. Ihre Liebe zu diesem idyllischen Naturleben, aus welchem Guiderius und Arviragus sich herausseh nen zum Leben der That, ist weiblich schön, und schon früher hatte sie in Hinblick auf die Intriguen des Hofes gewünscht: „O, wär' ich doch eines Schäfers Tochter, mein Leonatus des Nachbarhirten Sohn!“

Die Idylle des Wald- und Höhlenlebens in dem Gebirge von Wales ist nicht allein von unvergänglicher romantischer Schönheit, sie ist auch von großer moralischer Bedeutung. Der Kraft der Naturs öhne verdankt Britannien den schon verlorenen Sieg über die Römer; ihre Erscheinung ist für eine verkommene, von so viel Lastern entstellte Kultur nicht allein beschämend, sondern auch heilend, rettend, verjüngend. Die herrschsüchtige, verbrecherische Gemahlin des Cymbelin, die ihre Naturstudien zu frevelhaften Zwecken mißbraucht, muß wie der entartete Cloten zu Grunde gehen; in dem kraftvollen und naturwahren Guiderius, der nun Thronfolger wird, von Bellarius, Arviragus, Posthumus, Imogen umgeben, geht den Briten ein leuchtender Stern der Gewißheit auf, daß ihr Staat wie aus einem Gesundbrunnen neue Kraft und naturgemäße Verjüngung schöpfen werde.

In einer ähnlichen Weise empfängt Leontes in dem „Wintermärchen“ sein Glück aus den Händen des gesunden, unverkünstelten Naturlebens zurück. Er hatte, wie wir schon erwähnten, durch Eifer-

sucht und tyrannische Rechthaberei sich der edelsten Gemahlin beraubt, mußte sich die Schuld des Todes seines Sohnes beimessen, hatte die neugeborene Tochter, die er für einen Bastard hielt, durch Aussetzung dem Verderben preisgegeben. So stand er da, ein einsam entlaubter Stamm. Dem verzogenen und entarteten Sohne des Glückes und der Kultur giebt die Natur erst vollständige Heilung und Genesung in der Person der Perdita. Ausgesetzt von Antigonus an der Küste von Böhmen wird diese von einem alten Schäfer in Sturm und Unwetter aufgefunden. Unter Hirten wächst sie auf; in einem Alter von sechzehn Jahren erscheint sie uns in der Fülle der Anmut und Schönheit. Die schönen Naturgaben Perditas haben sich ungehemmt zu reichster Blüte entfaltet. Sie bewährt sich überall als die Tochter der herrlichen Hermione, ihre Sitte und ihr Thun weisen auf Höheres und ragen weit über den beschränkten Kreis hinaus, in welchem sie lebt. Sie ist so schön und anmutig, daß sie alle in Erstaunen setzt; durch diese Schönheit hat sie den Königssohn gefesselt. Wir dürften seine begeisterten Reden mit dem Auge des Mißtrauens betrachten, da seine Liebe zur leidenschaftlichen Übertreibung geneigt sein könnte; er nennt ihre Hand so weiß wie eines Mohren Zahn, wie der geworfelte Schnee ist, der zweimal vom Nordwind gesiebt ward (4, 3). „Was du auch thust", sagt er zu ihr, „ist stets das Holdeste. All dein Thun und Wirken so auserlesen im Gewöhnlichsten, krönt all' dein Handeln, wie du's eben thust, daß Königin ist jedes Walten." Aber auch leidenschaftslose und gereifte Männer, wie Polyxenes und Camillo, rühmen ihre Schönheit und Anmut. Nach des ersteren Ausdruck thut und spricht sie nichts, das nicht nach Größerem aussieht als sie ist, zu hoch für solchen Platz, und Camillo ruft aus: „Wär' ich aus deiner Herd', ich ließ' die Fluren und lebte nur vom Schauen." Ihr poetisches Gemüt wird Nahrung durch die Pfingstspiele und die Balladen empfangen haben, nach denen die Schäferinnen so begierig sind und welche nicht alle den abenteuerlichen Sinn werden gehabt haben, wie die von Autolycus feil gebotenen. Der Natur giebt sie in Blumen und Bäumen vor jeder Zuthat der Kunst den entschiedenen fast eigensinnigen Vorzug; sie hat Senker der streifigen Liebesstöckel nie gesucht, denn sie hörte, daß, nächst *der großen schaffenden Natur*, auch Kunst es ist, die diese bunt färbt. Der

Belehrung des Polyxenes kann sich ihre Einsicht nicht entziehen, aber praktisch bleibt sie bei ihrer Abneigung:

Den Spaten steck' ich
Nicht in die Erd', ein einz'ges Reis zu pflanzen;
So wenig als, wär' ich geschminkt, ich wünschte,
Daß dieser Jüngling mich drum liebt' und deshalb
Nur mich zur Braut begehrt'.

Dieser Abneigung gegen alles Gekünstelte und Geschminkte verdankt sie die Verachtung alles Tandes, welche Florizel an ihr rühmt; ihr verdankt sie die Liebe zur Wahrheit und Gewissenhaftigkeit, welche sie im Reden wie im Schweigen bei Florizels erdichtetem und dem König Leontes vorgetragenem Märchen beweist, ihr den offenen Mut: als Polyxenes seinem Sohne die Liebe zur Schäferstochter untersagt und harte Drohungen hinzugefügt hat, ruft sie aus:

Ich war nicht sehr erschreckt, denn ein-, zweimal
Wollt' ich schon reden, wollt' ihm offen sagen,
Dieselbe Sonn', an seinem Hofe leuchtend,
Verberg' ihr Antlitz nicht vor unsrer Hütte,
Und schau' auf beide gleich.

Welch schöne Sinnigkeit mit moralischen Beziehungen Perditas Blumenverteilung enthält, wie die poetischen Anschauungen hier sich lebhaft steigern, ist aus den p. 334 angeführten Stellen ersichtlich.

Der Ton einer auf moralischen Naturanschauungen beruhenden Poesie, welcher in den genannten drei Dramen so sehr vorschlägt, wird noch gehoben durch Lieder, welche dem Natur- und Volksliede, der Liebe Shakespeares, sehr verwandt sind. Aus „Wie es Euch gefällt" haben wir schon p. 359 Amiens' Lieder mitgeteilt; wir erinnern noch an des Autolycus Gesang im Wintermärchen „Wenn die Narzisse blickt herfür" (4, 3) und an den Morgengesang im Cymbelin (2, 3):

Horch, Lerche singt im Himmelsblau!
Sol's Rosse ziehn herauf!
Aus Blütenkelchen quillt der Tau,
Den schlürfen sie im Lauf.
Die schlummernde Ranunkel thut
Die goldnen Augen auf.
Mit allem, was da schön und gut,
Steh, holdes Kind, steh auf.

Den Worten Perditas (4, 3), in welchen sie der Natur vor der Kunst den Vorzug giebt, stellt Shakespeare in der Person des Polyxenes seine eigne Ansicht über Natur und Kunst entgegen. Shakespeare kannte die Kräfte genau, welche der Dichter als Künstler besitzen muß, und hat die künstlerische Thätigkeit des Dichters frühzeitig und treffend durch Theseus im Sommernachtstraum (5, 1) geschildert:

Des Dichters Aug', im schönen Wahnsinn rollend,
Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab,
Und wie die schwangre Phantasie Gebilde
Von unbekannten Dingen ausgebiert,
Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
Das luft'ge Nichts und giebt ihm festen Wohnsitz.
So gaukelt die gewalt'ge Einbildung;
Empfindet sie nur irgend eine Freude,
Sie ahnet einen Bringer dieser Freude.

Er bezeichnet hier die plastische Fähigkeit, zu gestalten und das Unsichtbare als sichtbar und persönlich darzustellen, als das künstlerische Wesen des Dichters. Aber diese Kunst ist erst vollendet, wenn sie selbst Natur ist; Polyxenes sagte in Bezug auf die Pflanzenwelt zu Perdita (4, 3):

Du siehst, mein holdes Kind, wie wir vermählen
Den edlern Sproß dem allerwildsten Stamm;
Befruchten so die Rinde schlechtrer Art
Durch Knospen edler Frucht. Dies ist 'ne Kunst,
Die die Natur verbessert, — mind'stens ändert;
Doch diese Kunst ist selbst Natur.

Dieser Satz findet auf Shakespeare wie auf jeden echten Dichter seine Anwendung. Er war sich der Gesetze seiner Kunst bewußt; sein Wissen war reicher und weiter ausgedehnt, als eine bemitleidende oder tadelnde Kritik früher meinte; aber in seinem Dichten war nicht eine reflektierende Kunst das schöpferische Prinzip, sondern alle Kunst wirkte in ihm als organische Natur und trat als solche aus seiner Seele ans Licht. Er mochte auch wissen, daß er der Natur, d. h. seiner eignen Genialität mehr verdankte als der Schule und dem gelernten Wissen, der traumartigen Unbewußtheit mehr als der nüchternen Reflexion. Daher hat er bei aller Anerkennung des Wissens die ungeschmälerte Naturentwickelung in dem gesunden Menschen

mit besonderer Liebe hervorgehoben. Von Orlando in „Wie es Euch gefällt" sagt der abgeneigte Bruder: er ist von sanftem Gemüt, nicht belehrt und dennoch unterrichtet, voll edlen Trachtens (1, 1). Orlando beklagt sich, daß das Etwas, das die Natur ihm gegeben, durch Oliver von ihm genommen sei, und erwähnt, daß der Geist seines Vaters in ihm mächtig werde; danach ist sein Charakter von dem Dichter gebildet; durch schlagenden Mutterwitz und poetische Gabe zeichnet sich Orlando aus und aus einer eindringenden Beobachtung des Lebens hat er mehr gelernt als aus Büchern. Noch stärker tritt dieser Zug in Guiderius und Arviragus hervor; mehrere Male betont Bellarius, daß in diesen Fürstenkindern die göttliche Natur sich selbst verkündige:

Es ist wundervoll,
Wie unsichtbar Instinkt in ihnen bildet
Königsgesinnung ohne Unterricht;
Ehr', ungelehrt; Anstand, gesch'n von keinem;
Mut, welcher wild in ihnen wächst und Ernte
Gewährt, als wär' er ausgesät (4, 2).

„Die Natur", sagt er 3, 3, „lehrt sie bei schlechten Dingen ein fürstlich Thun, weit mehr als Andr' erkünsteln."

Die moralische Naturanschauung Shakespeares tritt auch hier hervor; er sah in der Natur eine sittlich sich entwickelnde Kraft. Diese moralische Naturanschauung, in welcher das Naturleben durch seine Existenz eine sittlich bedenkliche Kultur verurteilt, ist bei Shakespeare durchaus gesund und sachlich, ohne falsche Empfindsamkeit. Will man diesen Zug der Shakespeareschen Poesie noch genauer kennen lernen, mag man die Vergleichung derselben mit anderen Dichtungen zu Hilfe rufen. Der Schäferroman und das Hirtendrama besaß in Shakespeares Zeitalter große Liebe und Verbreitung. Diese Dichtungen hatten insbesondere in Italien und in Spanien ihre Geburtsstätte, und je mehr in Italien Mode, Intrigue und raffinierter Genuß herrschend waren, je mehr in Spanien zu Philipps des Zweiten und Dritten Zeit eine erstorbene Förmlichkeit der geselligen Sitte sich ausgebildet hatte, desto größer mußte in schlichten Gemütern die Sehnsucht nach Natur und Einfachheit sein. Aber in Sannazaros Arcadia, in Montemayors Diana, Schäferromanen, welche die größte Berühmt-

heit erhalten haben, in den Dramen von Tasso und Guarini (Amyntas und Der treue Hirt) ist diese Naturwahrheit in ihrer schlichten Einfalt und Kraft wenig zu finden. Sannazaros Arcadia zwar enthält in den Idyllen eine altklassische Einfachheit und Naturwahrheit, aber in Montemayors Diana erzählt der Verfasser, abgesehen von höchst phantastischen Erfindungen, unter erdichteten Schäfernamen seine eigene Geschichte oder Liebeshändel der Höfe, beschäftigt sich mit spitzfindigen Fragen der Galanterie und die Diskussionen über die Natur der Liebe sind erkünstelt und breit pedantisch. In Tassos Amyntas, wie viel Schönheiten in Sprache und Form dieses Drama enthält, herrscht Melancholie und krankhafte Empfindsamkeit vor und die witzigen Antithesen und Wortspiele passen nicht zur einfachen Hirtensprache. In Guarinis treuem Schäfer sind einige wahre Naturgemälde, aber Rhetorik und künstliche Spiele, wie das Echospiel in der achten Scene des vierten Aktes, entfremden sich der Naturwahrheit. Auch in England war dieser Geschmack verbreitet; Shakespeare blieb ihm nicht fern, führte ihn aber zur Einfachheit und Natur zurück. In „Wie es Euch gefällt" macht der Charakter des Corinnus durchaus den Eindruck der Schlichtheit und das Verhältnis des empfindsamen Silvius und der spröden Phöbe überschreitet die Grenzen der Natur nicht. In Perdita ist das gesundeste und schönste Naturleben gezeichnet. In Greenes Erzählung „Dorastus und Faunia", die man einen Schäferroman nennen kann, sind die Gespräche zwischen Faunia und Dorastus, und die Liebe derselben im „italienischen Schäferton, im üblichen Kabinettsstil der Liebe", in großer Breite dargestellt, und was Shakespeare zu der Naturschönheit des Charakters der Perdita noch hinzuthat, das Schafschurfest mit seinen frischen Scenen aus der Schäferwelt, deren Treuherzigkeit, Gutmütigkeit, Beschränktheit und Lustigkeit so naturwahr hervortritt, ist in Greenes Erzählung nicht zu finden. Zu dieser Naturwahrheit kommt bei Shakespeare noch ein anderer Zug hinzu. Seine Idyllen bilden wie in Wie es Euch gefällt und Cymbelin einen Gegensatz der Natur gegen ein entartetes Kulturleben. Aber sie erscheinen nicht als der höchste Zustand, als das Ideal des Lebens. Nach einem harmlosen Idyllenleben sehnen sich bei ihm nur weibliche Gestalten mit wund gedrücktem Gemüte, wie Imogen, unter den Männern nur schwache, der großen Aufgabe, die ihnen geworden

ist, nicht gewachsene Charaktere, wie Heinrich VI., oder Knaben. Dem frommen Fürsten, der aber nicht die Kraft hat in einer wüsten und verbrecherischen Zeit das Staatsschiff zu lenken, erscheint es als ein glückliches Leben, nichts Höheres als ein schlichter Hirt zu sein:

Ach, welch' ein Leben wär's! wie süß! wie lieblich!
Giebt nicht der Hagdorn einen süßern Schatten
Dem Schäfer, der die fromme Herd' erblickt,
Als wie ein reich gestickter Baldachin
Dem König, der Verrat der Bürger fürchtet? (III, 2, 5).

Und so kann auch der gefangene Arthur von Gefahren umringt ausrufen (König Johann 4, 1): „wär' ich nur frei und hütete die Schafe, so lang der Tag ist, wollt' ich lustig sein." Aber die kräftigen Charaktere sehnen sich bei Shakespeare aus dem Idyllenleben heraus in das Leben der That. Aus Bellarius' Munde, der ohnehin als ein Held sich durch die That bewährt hat, hören wir es gern, wenn er, der ungerecht Verbannte, das kraftvolle Naturleben der falschen Gleißnerei, der Wucherei der Städte rühmend entgegenstellt; aber wir können doch den beiden Jünglingen nicht Unrecht geben, welche dieses Leben, dem Bellarius kein anderes zu vergleichen weiß, in seiner Beschränktheit auffassen und zeichnen:

Aus Erfahrung
Sprecht ihr: wir armen Flügellosen schwangen
Uns nie noch weit vom Nest und wissen nicht,
Was draußen weht für Luft. Dies Leben mag
Das beste sein, ist Ruh' das beste Leben,
Süßer für Euch, weil ihr ein schärfres kanntet;
Für euer steifes Alter passend; doch
Für uns ein Käfig der Unwissenheit,
Reifen im Bett, ein Kerker, wo der Schuldner
Nicht über seine Grenze darf.

Und so hat dieses Idyllenleben in Shakespeares Dichtungen die schöne Bedeutung, daß in ihm an der Brust der Natur der Mensch Kraft sammelt zur Erfüllung höherer Pflichten, daß von ihm die Heilung eines kranken Kulturlebens ausgeht. Die dramatische Poesie bietet wenig Beispiele dar, in welchen dieser Gegensatz von Natur und verbildeter Kultur so schön zur Darstellung gekommen wäre als bei Shakespeare in den genannten Dramen. Dagegen lieben es die

epischen Dichter dem bewegten, an Mühsalen so reichen Leben, dem Kriege, der kalten Politik, den Bestrebungen des Ehrgeizes den Frieden und die Lieblichkeit selbstgenügsamen Landlebens entgegenzustellen. Bemerkenswert ist die Idylle im Haine von Soltane, wo Herzeloide nach dem Tode ihres kriegerischen Gemahls ihren geliebten Knaben Parzival fern von ritterlichen Abenteuern zu erziehen sucht, wo der Knabe im Umgange mit der schönen Natur aufwächst, aber dem Idyllenleben ebenso energisch sich entzieht und zu den Thaten des Rittertums übergeht, wie Guiderius und Arviragus. Und wie Bellarius hat der Hirt in Tassos befreitem Jerusalem (Gesang 7) den „Trug der Höfe" erfahren und sich in die ländliche Einsamkeit am Jordan zurückgezogen, wo nicht die Gier des Geizes, nicht das Feuer der Ehrsucht Eingang in seine stille Brust empfängt und Geringes nur, das die Natur selbst bietet, das Ziel seiner Wünsche ist, während in seiner Nähe Kampf und Krieg stürmen. Bei diesen Hirten, in diesem still umfriedeten beschränkten Kreise findet Erminia für den Augenblick wenigstens Ruhe für ihre von leidenschaftlicher Liebe bewegte Brust. Eine noch tiefer und individueller ausgeführte Idylle dieser Art ist die Episode von Alfonso in Wielands Oberon. Auch Alfonso wie Bellarius hat den Undank des Hofes erfahren; aber der schnelle Fall hat ihn von den Fesseln befreit; ein einsames Eiland wird seine Zufluchtsstätte; hier baut er seine Hütte, baut seinen Garten, hier hebt sein Herz aus der trüben Flut des Grames sich empor, in welchen der Verlust geliebter Personen ihn versenkt hatte. Hier stärkt sich seine Seele durch Arbeit und Mäßigkeit zur Höhe des betrachtenden Weisen. Und hier finden Hüon und Amanda, wie in anderer Weise Imogen bei Bellarius und Erminia bei den Hirten, eine Zufluchtsstätte; und die Ruhe in der Idylle des Alfonso liegt den ritterlichen und gefahrvollen Zügen des Hüon wie den leidenschaftlichen Bewegungen der liebenden Herzen versöhnend und heilend gegenüber.

V.

Polymythie
in dramatischen Dichtungen Shakespeares.[1]

---

1) Zuerst gedruckt im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft XI.

Die Zeiten sind längst vorüber, in welchen Shakespeare als ein Dichtergenie betrachtet wurde, welches der Phantasie zügellos überlassen, um Kunstgesetze unbekümmert seine Werke wie in einem poetischen Rausche gedichtet habe; der heutige Leser wird vielmehr die Überzeugung haben oder gewinnen, daß Shakespeare als der echte Sohn der Phantasie mit dem kühnsten Fluge der Einbildungskraft, mit der reichsten Fülle dichterischer Intuition die besonnenste Überlegung und sichere Kenntnis immanenter Kunstgesetze verbunden habe. Im Besitze dieser Eigenschaften nimmt Shakespeare unter den dramatischen Dichtern seines Zeitalters dieselbe Stellung ein, durch welche Sophokles ausgezeichnet ist, welcher den Gesetzen seiner Kunst mit tiefem Denken nachforschte und von Aeschylus sagen durfte, derselbe thue das Rechte, aber nicht mit Bewußtsein. Mit der sicheren Erkenntnis der Eigenartigkeit, durch welche das moderne Drama von dem antiken unterschieden ist, ergriff Shakespeare eine hauptsächliche Eigentümlichkeit der modernen Kunst, die Polymythie, und hat auf diesem Gebiete das Größte geleistet, wie Sophokles das monomythische Drama für die Griechen zur höchsten Vollendung gebracht hat. Beide Dichter folgten mit Bewußtsein dem Genius ihres Zeitalters, und das Drama der einfachen Handlung in der feinen Gliederung der Verhältnisse, welche Sophokles ihm verliehen hat, entspricht der Einfachheit der Plastik und Architektur im perikleischen Zeitalter, wie die mehrfache, vervielfältigte Handlung in Shakespeares Dramen jener scheinbar verschiedenartigen Handlung auf Gemälden Titians entspricht oder der reicheren Instrumentierung des modernen Musikwerks. Die Monomythie des griechischen Dramas war durch die Sage gegeben, welche der bearbeitende Dichter von seinem Volke empfing; sie bewegte sich innerhalb der Grenzen des griechischen Volkscharakters und ließ mit abweisendem Stolze das Fremdländische nicht zu. Die handelnden Personen des antiken Dramas entwickeln ihr Thun auf dem Boden

des griechischen Landes, und wenn der Dichter, wie es nur einmal, in den Persern des Aeschylus, geschehen ist, die Scene in das Land der „Barbaren" verlegt, geschieht es nur, um den Gegensatz von griechischer und persischer Sitte, griechischer Mäßigung und persischen Übermuts eindringlich zu entfalten. Wie die griechischen Dramatiker nur gegebene Stoffe zu scenischem Leben gestalteten, so that es Shakespeare in den meisten seiner Dramen; aber seit dem Untergange der griechischen Nationalität hatte sich der Gesichtskreis der Menschen unendlich erweitert und vertieft; die Nationen waren einander näher getreten und teilten sich ihren geistigen Besitz gegenseitig mit; der Blick der Engländer, eines so meervertrauten Volkes, wie die Griechen waren, war auf weite Fernen gerichtet und neuentdeckte Länder waren ihnen nicht fremd. So konnte Shakespeare, wie sehr er auch an nationalem Stolze den Griechen gleicht und sie überbietet, sich für seine dramatische Darstellung nicht mit dem Stoffe begnügen, den die heimische Geschichte und Sage bot, die Vertrautheit der gebildeten Zeitgenossen mit ausländischen Erzählungen, mit italienischen Novellen und mit der Geschichte und Dichtung des klassischen Altertums und die eigne Liebe zu diesen Stoffen wies ihn über die Schranken des eignen Vaterlandes hinaus und gab ihm einen erweiterten Gesichtskreis, welchem das polymythische Drama ebenso entspricht wie das monomythische der Griechen den engeren Schranken ihres Vaterlandes.

So führte den englischen Dramatiker die universalere Richtung des eigenen Zeitalters zur Polymythie; aber diesem geheimnisvollen Zuge traten andere Ursachen mitwirkend zur Seite. Shakespeare hat das polymythische Drama zu hoher Vollendung geführt; erfunden hat er es nicht; vor ihm hatten schon andere Dichter, wie Robert Greene, wenn auch in sehr mangelhafter Weise, die Bahn der polymythischen Darstellung betreten. Außerdem nötigte den Dichter zur breiteren und vertiefteren Komposition derselbe Umstand, der den Sophokles veranlassen mußte den Sagen, welche schon Aeschylus dramatisch behandelt hatte, eine neue Gestalt zu geben: der Umstand, daß Shakespeare vielfach bekannte Stoffe wählte, mochten dieselben bereits in dramatischer Form vorhanden sein oder dem Gebiete der erzählenden Unterhaltungslitteratur angehören. Wollte der Dichter, wie sein auf das Originale gerichteter Geist nicht anders konnte, das Selbständige

leisten, die breiten Wege des Bekannten, ja Trivialen meiden, sein Theaterpublikum in dem Bereich bekannter Dramen- oder Erzählungsstoffe durch das Unerwartete fesseln, so blieb ihm nichts übrig als eine neue und durch Reichtum und Fülle auch des Thatsächlichen ausgezeichnete Komposition.

Aber bei einem Shakespeare war der eben bezeichnete Grund doch nur ein untergeordneter. Überall und in seinen reifsten Dramen am meisten tritt er uns als ein Dichter entgegen, der den sittlichen Mächten des Lebens ein unbestochenes Nachdenken widmet, der mit der Leuchte der vielseitigsten Beobachtung die dunkelsten Abgründe des Menschenherzens zur Anschauung bringt und in der Form des Schönen dem Sittlichwahren ungeschmälerte Dienste leistet. Auch um diesen priesterlichen Dienst mit eindringendem Erfolge zu leisten, um der Macht der sittlichen Idee auch einen unzweifelhaften Sieg zu verleihen, wandte Shakespeare die Polymythie an.

Durch die Polymythie gewannen viele Dramen Shakespeares einen Reichtum und eine Fülle der Handlung, welche der Phantasie den Reiz der mannigfachsten Farben, dem Gemüte die Lebhaftigkeit gleichartiger und verschiedener Empfindungen in auf- und absteigender Stärke und Tiefe darbietet. Zu der polymythischen Darstellung lieferten dem Dichter *verschiedene* Quellen den Stoff. Wie Terenz in seiner *Andria* zwei Lustspiele des Menander, die Andria und Perinthia, benutzte und zusammenflocht (contaminatio), so hat Shakespeare dasselbe in der Komödie der Irrungen gethan. Zu der Haupthandlung, welche in den Menächmen des Plautus vorlag, fügte er das Motiv der beiden Zwillingssklaven hinzu, welches er dem Amphitruo des Plautus entlehnte.[1] Kritiker wie M. Rapp und G. Rümelin sind von der Polymythie in der Komödie der Irrungen wenig angesprochen. Plautus werde weniger übertroffen, als überboten; die Handlung werde durch Shakespeare noch viel unwahrscheinlicher. Das letztere ist nicht zu bestreiten. Dennoch ist die Komödie

1) Hierauf hat meines Wissens M. Rapp, Geschichte des griechischen Schauspiels, Tübingen 1862, p. 342 zuerst aufmerksam gemacht. Vgl. außerdem P. Wislicenus, Zwei neuentdeckte Shakespearequellen; in der Wochenschrift „Die Litteratur", Leipzig 1874, Nr. 1 und 3, und im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft XIV.

der Irrungen als polymythisches Drama höchst bemerkenswert. Der noch jugendliche Dichter begnügte sich nicht durch Vermehrung der Irrungen das possenhafte Element des lustigen Dramas gesteigert zu haben; durch Polymythie befriedigte er die Bedürfnisse des Herzens, welchen das sittlich flache Drama des Plautus nicht gerecht wird; er gab die Zerwürfnisse zwischen Antipholus von Ephesus und der Adriana tiefere Motive, als er bei Plautus fand, und stellte ihnen ein Verhältnis der Liebe Lucianas und des Antipholus von Syrakus zur Seite, welches ebenso phantasiereich als gemütvoll anmutig ist und in dem Charakter der Luciana das Gegenbild sittlicher Besonnenheit und Mäßigung gegen den leidenschaftlichen Sinn der Adriana aufstellt. Mit dem Zuge der Wiedererkennung, der in dem antiken Drama so häufig ist, bereicherte Shakespeare in gemütvoll sittlicher Weise die Komödie der Irrungen dadurch, daß auch die Eltern der Brüder, Aegeon und Emilia sich wiederfinden und Aegeon aus den Stürmen der Todesgefahr in den Hafen eines vielfachen Familienglückes geführt wird.

Die Fülle gleichartiger Handlungen tritt in den Lustspielen „Der Kaufmann von Venedig", „Wie es euch gefällt", „Was ihr wollt" in individuellen Schattierungen und Abstufungen hervor. In diesen Dramen handelt es sich um die Darstellung von Liebe und Freundschaft, doch nicht allein. Im „Kaufmann von Venedig" sind alle Verhältnisse der Liebe auf einen tragischen Hintergrund gezogen, auf das düstere Verhältnis Shylocks zu Antonio. Die Haupthandlung auf dem Gebiete der Liebe ist die prüfungsreiche und glückgekrönte Bewerbung Bassanios um Portia. Diese reiche Handlung wirft ihren gestaltenden und beglückenden Segen auf die Nebenhandlungen, welche gleichfalls ein Verhältnis der Liebe zum Inhalte haben, auf Gratianos Verhältnis zu Nerissa und Lorenzos gefahrbedrohte Liebe zu Jessica. Der opferfreudigen Liebe der Portia zu Bassanio steht ein gleichartiges oder verwandtes Verhältnis aufopferungsfähiger allseitig geprüfter Freundschaft zur Seite.

In dem Lustspiel „Wie es euch gefällt" bilden die Doppelhandlungen, welche die beiden Brüderpaare betreffen, den düsteren Hintergrund. Zwei schlimmgeartete Personen, der Herzog Friedrich und Oliver de Bois berauben ihre Brüder ihres Besitztums, die Beraubten

finden sich in der phantastischen Verbannung im Ardennerwalde zusammen. Die Tochter des verbannten Herzogs und der Bruder des verwerflichen Oliver, werden durch Leid und Liebe einander zugeführt; die Entwickelung ihrer Liebe zum Bündnis des Hymen mit den lyrischen Empfindungen der durch Waldesduft genährten Sehnsucht, mit ihren Verkleidungen und Hindernissen bildet die Haupthandlung des Dramas; der polymythische Hang des Dichters giebt aber Nebenhandlungen von ähnlicher Farbe; die Hindernisse, welche sich der Liebe des Silvius in dem Eigensinn der Phöbe entgegensetzen, werden ebenfalls überwunden; Probsteins Verbindung mit Käthchen stellt eine parallele und parodische Handlung eines realen Verhältnisses der Liebe dar, und das Schicksal des Lustspiels überwindet das Unwahrscheinliche, gestaltet den Charakter Olivers um und verbindet ihn mit Celia.

Die Gleichartigkeit polymythischer Liebesverhältnisse ist ferner die Seele des Lustspiels „Was ihr wollt". Die Liebe des Herzogs Orsino zu Olivia wendet durch die männlich verkleidete Viola alle Anstrengungen der Bewerbung an; in seine vermeintliche Leidenschaft eigensinnig vertieft, kommt er aber bei einem anderen Ziele an, der Verbindung mit Viola; Olivia, eigensinnig in ihre halb wahre, halb vermeintliche Trauer um den verstorbenen Bruder versunken, wird plötzlich von einer Leidenschaft zu Viola-Cäsario ergriffen und vermählt sich mit dem Bruder derselben, Sebastian. Diesen phantastisch-phantasiereichen Verhältnissen entspricht die grundphantastische Liebe Malvolios zu seiner Herrin, welche ohne Erwiderung bleibt, und die realphantastische Verbindung des Junker Tobias mit der Zofe Oliviens, Maria. Eine der Liebe verwandte Handlung der Freundschaft, charakteristisch für Shakespeare, tritt in den beiden letzten Lustspielen wie im „Kaufmann von Venedig" auf, in der durch Opfer bewährten Freundschaft Rosalindens und Celias, in der hingebenden Freundschaftsneigung Antonios zu Sebastian, welche den herzgewinnenden Charakter des letztern auch in seinem Verhältnis zu Olivia beleuchtet.

Aber nicht bloß die verwandten und ähnlich gearteten Verhältnisse der Liebe erscheinen in dem polymythischen Drama Shakespeares, sondern auch die Handlungen des Gegenteils. Die folgenschwere Handlung, aus welcher im „Sturm" die Thätigkeit

Prosperos sich entwickelt, liegt vor den Ereignissen, welche im Drama selbst erscheinen; es ist die dem Verbrechen des Herzogs Friedrich gegen seinen Bruder (in „Wie es euch gefällt") verwandte Handlung des Antonio, durch welche er seinen Bruder Prospero von dem herzoglichen Throne Mailands stürzte und ihn mit seiner im Kindesalter stehenden Tochter den Gefahren des Meeres übergab, aus welchen Prospero auf eine entlegene wunderbare Insel gerettet wird. Diesem Verhältnis der Vergangenheit entspricht in der Gegenwart des Dramas der verbrecherische Versuch des Sebastian, welcher mit Antonio im Bündnis seinem königlichen Bruder Alonso Thron und Leben entreißen will, sowie die lächerlichen Bestrebungen des tierischen Kaliban und seiner tierisch sich gebärdenden Genossen Stephano und Trinculo, den Prospero seiner Oberherrlichkeit zu berauben; die Doppelhandlung innerhalb des Dramas setzt die siegreiche Weisheit und Humanität Prosperos in das hellste Licht und die reine Liebe Ferdinands und Mirandas ist ein Licht schöner Menschlichkeit der schwarzen Bosheit gegenüber.

Die polymythischen Parallelhandlungen verworrener Leidenschaft, ruchloser, wilder und überlegter Bosheit, sowie die gleichartigen Handlungen geprüfter Seelenstärke und Gemütsschönheit, welche die Nacht des Wahnsinns erleuchten und der Verzweiflung Heilung bringen, sind nirgends mit so kunstvoller Besonnenheit in Wirkung gesetzt, in ihrer Wechselwirkung nirgends in so stark und harmonisch gefügter Komposition mit allen Hilfsmitteln von Natur und Geist dargestellt worden als im „König Lear". Mit bewunderungswürdiger Gleichartigkeit ist dargestellt, wie in der Haupthandlung und in der begleitenden Nebenhandlung die Hauptcharaktere innerhalb des Familienlebens durch Leidenschaft und leichtfertigen Sinn schuldig werden, wie beide ein überhäuftes Leiden erfahren (I am a man more sinn'd against than sinning), wie in beiden Handlungen die bevorzugten Personen sich in zerstörender Bosheit überbieten und die ungerecht verstoßenen und gemißhandelten rettendes Seelenheil bringen, wie in den beiden Handlungen die Charaktere übermäßigen Leidens aus Selbstverblendung und Leidenschaft zu Selbsterkenntnis und Mäßigung geführt, wie in beiden Handlungen die Bosheit sich selbst vernichtet und Liebe über Haß, Wahrheit über Lüge den Sieg davon trägt. Was Sophokles

in den beiden Oedipus in einfacher Handlung dargestellt hat, wie Verblendung der Seele von dem Schicksal ergriffen wird, um mehr zu leiden als gehandelt worden ist, wie aus dem Leiden (Oedipus auf Kolonos) die Selbsterkenntnis, Bescheidung und Geduld entspringt, in welcher die Seele sich sammelt zu einem friedenvollen und versöhnenden Tode, das hat Shakespeare im König Lear durch die Polymythie gleichartiger Handlungen mit einer rhythmischen Schönheit dargestellt, deren Fülle und reiche Gliederung die einfache Handlung des antiken Dramas nicht erreichen konnte.[1]

Diese Fülle des Rhythmus beruht auch auf den Kontrasten. Die Schärfe, der Reichtum und die Verzweigtheit der Kontraste in vielen Dramen Shakespeares beruht auf der Polymythie. Die kontrastierende Nebenhandlung kann schon in der Parodie wahrgenommen werden, welche die Haupthandlung durch einen ähnlich gearteten Vorgang erfährt. In den Lustspielen „Wie es euch gefällt" und „Was ihr wollt" bilden die sehr realistischen Handlungen, durch welche Probstein und der Junker Tobias zum Besitz von Gattinnen gelangen, einen parodierenden Kontrast gegen die empfindsamen und schwärmerisch zarten Verhältnisse des erotischen Gebiets. In dem Sommernachtstraum möchte man es fast bedauern, daß der Dichter die schöne Novelle Ovids von Pyramus und Thisbe mit ihrem tragischen Gehalte den harten Fäusten der Handwerker zu possenhafter Parodierung überließ. Diese Parodie sollte offenbar auch bombastische Stellen schwülstiger Dichter, wie Kyd u. a. waren, durch die Darstellung eines falschen Pathos treffen, welches durch Verkehrtheit komisch wird; aber zugleich ist dieses von den Handwerkern aufgeführte Stück, welches von Squnz als „die höchst klägliche Komödie und der höchst grausame Tod des Pyramus und der Thisbe" angekündigt und von Zettel „ein sehr gutes Stück Arbeit und lustig" genannt wird, eine Parodie der „kläglichen Komödie", welche die athenischen Jünglinge und Jungfrauen in Leid und Liebe im nächtlichen Walde aufführen. Ihre Irrungen und Zwistigkeiten haben einen heiteren Ausgang; so lag gleichartig vor der Verlobung des Theseus mit Hippolyte ein Kampf;

1) Über diesen Rhythmus im König Lear vgl. die meisterhafte Entwickelung in Fr. Vischers Ästhetik III, p. 46—49.

Theseus hat „mit dem Schwert um Hippolyte gebuhlt, durch angethanes Leid ihr Herz gewonnen" (1, 1); so sind Oberon und Titania im eifersüchtigen Streit, aber der schroffste Kontrast, die Liebe der märchenhaft zarten Titania zu dem realistisch eselsohrigen Zettel, löst sich zu heiterer Versöhnung auf.[1]

Schon vor dem Sommernachtstraum hatte Shakespeare „Verlorne Liebesmühe" in polymythischer Weise gedichtet; das ascetische Gelübde des Königs und seiner drei Genossen, drei Jahre lang nur der Wissenschaft obzuliegen und jede Annäherung an ein weibliches Wesen zu meiden, wird mit Witz und Humor gebrochen und dadurch lächerlich gemacht; dieser verzweigten Haupthandlung geht eingreifend eine parodierende Kontrasthandlung zur Seite, in welcher die affektierte Studienneigung des Königs und seiner Genossen im Zerrbilde geschmackloser Gelehrsamkeit erscheint und die spanische Aufgeblähtheit zur Neigung zu einem höchst untergeordneten Mädchen herabsinkt. In den Lustspielen „Die beiden Veroneser", „Zähmung der Widerspenstigen" bewegt sich die Polymythie in kontrastierenden Handlungen. In den beiden Veronesern ist Proteus der wankelmütige, den Phantasie und reizbares Gemüt beherrschen, der der Verlobten untreu wird, den Freund verratend ihm die Braut zu rauben sucht, aber zuletzt der Erfolge verlustig und beschämt zu seiner Pflicht und Verlobten zurückkehrt. Der Gegensatz ist Valentin, welcher, durch Charakterstärke vor den proteischen Irrungen geschützt, im Stande eines romantischen Räubers den Widerstand überwindet, welchen der Vater der Geliebten ihm entgegengesetzt hatte. — In der „Zähmung einer Widerspenstigen" ist die Idee des Lustspiels am Schlusse in der Rede der Katharina mit didaktischer Derbheit ausgesprochen worden, die Idee nämlich, welche auch in einer Komödie Macchiavellis und in Molieres Schule der Frauen[2] ausgesprochen ist, daß „der Ehemann der Herr, der Erhalter, das Licht, das Haupt, der Fürst der Frau" sei (5, 2). Diese Idee gewinnt durch Polymythie in Kontrasthand-

1) Spezielleres bei A. Schöll, Über Shakespeares Sommernachtstraum; Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft 17, p. 119. Vgl. die treffliche Abhandlung von B. ten Brink, Jahrbuch 13, p. 108.

2) Vgl. G. Herwegh, Zähmung einer Widerspenstigen, Leipzig 1870, p. X.

lungen dramatisches Leben. Die im Anfange und Verlaufe des Lustspieles zänkische und widerspenstige Katharina wird durch den entschlossenen Petruchio mit vielen Handlungen gezähmt, durch welche die Neigung eines handlungslustigen Publikums zum Possenhaften befriedigt wurde. Die kontrastierende Nebenhandlung ist die Geschichte Lucentios und Biancas, den „Suppositi“ des Ariosto entnommen. Katharina wird von dem komischtapferen Petruchio im Sturm erobert und die Widerspenstige wird, gezähmt, die beredte Lehrerin des Gehorsams; Bianca, ursprünglich zahm und weiblich sanft, wird langsam durch Täuschungen und Intriguen gewonnen und ist zuletzt eine Widerspenstige. Ebenso ist es die Witwe, mit welcher Hortensio in der zweiten Nebenhandlung sich vermählt hat. Vermehrt wird die Polymythie durch die einleitende Komödie, in welcher die Geschichte des Lords und des betrunkenen Kesselflickers freilich ohne inneren Zusammenhang mit dem Lustspiel dargestellt wird. So viele Handlungen konnte das Zeitalter Garricks nicht ertragen. Er trennte die Geschichte Petruchios von den übrigen Handlungen und gab sie als abgesonderte Posse in drei Akten im Jahre 1756 heraus, nach Gervinus eine plumpe Karikatur.

Von der größten Bedeutung ist der Kontrast in dem Lustspiel „Viel Lärmen um Nichts“. Hier sind polymythisch zwei Handlungen des erotischen Gebiets im schärfsten Gegensatze einander entgegengestellt und verbunden. Die Liebe Claudios zu Hero ist nicht autonom, sondern durch Nebenrücksichten bedingt; sie gelangt zu ihrem Ziele nicht durch eigne Kraft, sondern durch Vermittelung des Prinzen von Aragon; ungeprüft wie es ist erfährt das geschlossene Bündnis eine rohe Störung durch die plumpste Täuschung, von welcher nur oberflächliche Charaktere irre geführt werden können, die Lösung der unglücklichen Verwirrung wird nicht durch Scharfsinn, nicht durch Thätigkeit der dazu am meisten Berufenen, sondern von Personen herbeigeführt, welche durch Beschränktheit des Geistes die fast unfreiwilligen Entdecker werden. Die Wiederherstellung des gestörten Verhältnisses geschieht so leicht als die Schließung des Bündnisses im Anfange. In ganz entgegengesetzter Richtung bewegt sich die Handlung in Beatrices und Benedicts Verhältnis. Sie sind schon durch Fülle des Scharfsinnes und Witzes gegen die Personen der ersten

Handlung in Kontrast gestellt; die ungezügelte Neigung zum Spott macht sie zu Gegnern und sie stimmen in nichts überein als in der betont und witzig ausgesprochenen Abneigung gegen die Ehe. Beide in einander verliebt zu machen hält Don Pedro, der auch hier die Rolle des Ehestandsprokurators spielt, für eine „Herkulesarbeit", die er auch zur Unterhaltung, „zur Ausfüllung einer Pause" verrichten will; die Doppelkomödie, welche den beiden Antipoden gespielt wird, ist ein polymythischer Parallelismus, welcher durch eine Täuschung die Herzen wandelt und zur Einigung vorbereitet, wie eine Täuschung das Bündnis der Hero und des Claudio zerreißt. Zu dem gegenseitigen Geständnis ihrer Liebe kommen Benedict und Beatrice nur langsam mit den Retardationen des Witzes im Gegensatz gegen Claudio und Hero, welche ohne große Überlegung sich vereinigt hatten. Das Bündnis der letzteren war zur Zeit des Glückes geschlossen (im Anfang des Lustspiels); die Liebe Benedicts und Beatrices erhält ihren offenen Ausdruck erst zur Zeit der Not, nicht der eigenen, sondern der Not einer anderen, aber geliebten Person; diese Liebe ruht auf bewährter Charakterstärke und äußert sich in Benedict in entschlossener Thatkraft gegen Claudio; die lange durch Spottsucht Getrennten sind jetzt tief vereinigt durch die Entrüstung über die rohe Beschimpfung, welche Hero erfahren hat, und stehen in Einsicht und Überzeugung, daß Hero unschuldig sei, in einem erhabenen Kontraste über den Personen, deren flache Leichtgläubigkeit Heros unverschuldetes Elend herbeiführte.

In einer ähnlichen Weise wie in dem Lustspiel „Viel Lärmen um Nichts" ist „Heinrich IV." in seinen beiden Teilen auf den polymythischen Kontrast gebaut, nur daß die Kontraste in größerer Verzweigung auftreten. Der Geschichte Heinrich IV. steht die Entwickelungsgeschichte seines Sohnes, des Prinzen Heinrich, im vollkommenen Gegensatze gegenüber. Der König befindet sich im ersten Drama in voller Kraft, im Besitze der Staatsklugheit und Herrscherkunst, welche nicht frei von Despotismus ist, aber doch die Gedanken an seine Usurpation nicht aufkommen läßt; in der Schlacht von Shrewsbury ist er persönlich zugegen und siegreich. Er gelangt (im zweiten Teil) zur vollständigen Niederwerfung seiner Gegner, aber dem Bewußtsein seines Triumphs fehlt die Freudigkeit, Krankheit

drückt ihn nieder, Schlaflosigkeit öffnet den Vorwürfen des Gewissens Eintritt in die Seele und eine schwere Sorge belastet ihn, daß die von Schuld nicht freie Arbeit seines Lebens in den Händen der Leichtfertigkeit eines entarteten Sohnes, wie er meint, verloren gehen wird. Es ist eine „absteigende Linie." Der Sohn ist der entschiedene Gegensatz des Vaters; ist dieser verschlossen und seine Würde eifersüchtig bewachend, ceremoniös, so ist der Prinz offen, wirft seine Würde selbstbewußt spielend an Genossen hin, die von fürstlichem Stande und Sinne weit entfernt sind, ein Feind der kühlen Etikette; ist der König ganz von den Sorgen des Staatslebens beherrscht, so muß der Prinz als gleichgültig gegen den Ernst staatlicher Arbeit, befriedigt von einer Gesellschaft scheinen, deren Hauptvertreter zwar Komik und Witz in Fülle hat, es aber mit keinem Verhältnisse der Sittlichkeit ernst nimmt. Wenn von dieser Gesellschaft, die den Straßenraub nicht verschmäht und durch Gemeingefährlichkeit Besorgnisse erregt, der Prinz auch *innerlich* geschieden ist, wie wir im Anfange des Dramas aus seinem Munde erfahren, so muß er sich doch selbst der Vergeudung der kostbaren Zeit anklagen und thut es; aber seine frische Natur, welche die Niedrigkeit des Lebens nicht verschmäht, steigt thatkräftig zu siegreichem Heldentum auf und entfernt sich nun (im zweiten Teile) von dem weißbärtigen, witzigen Satan Falstaff, gewinnt durch Liebe und Würde das volle Vertrauen des Vaters und berechtigt zu den glücklichsten Hoffnungen als Regent. Es ist eine „aufsteigende Linie." Aber der Dichter begnügte sich nicht mit diesem großen Kontraste. Die Weite des polymythischen Dramas gestattete ihm noch andere Kontraste, die er absichtlich suchte. Die geschichtlichen Quellen erzählen nichts davon, daß Prinz Heinrich den Heinrich Percy persönlich besiegt und getötet habe. Der Dichter bedurfte dieser Umänderung geschichtlicher Thatsachen um des Kontrastes willen. Es ist wieder die absteigende und aufsteigende Linie. Heinrich Percy wird von dem König Heinrich selbst gerühmt als ein Mann, der stets der Ehre Thema ist, in einem Wald der allerschlankste Stamm, des holden Glücks Liebling und Stolz zugleich; und neben diesem Ruhme sieht der König seinem Sohne Wüstheit und Schande auf die Stirn gedrückt. Percy selbst, der das Wort Ehre immer im Munde führt, nennt den Prinzen einen „*Schwadro-*

nierer", und der letztere ist bereitwillig genug den tapferen Heißsporn, den gepriesenen Ritter als das Kind der Ehren und des Ruhmes uneingeschränkt anzuerkennen. Aber diesem Sohne des Ruhmes, dessen leidenschaftliche Heftigkeit der Dichter in mannigfachen Situationen zeigt, der sich durch Maßlosigkeit, ein anderer Aias, ins Verderben stürzt, steht der verachtete, aber besonnene Prinz mit ironischer Überlegenheit des Geistes gegenüber; der Verachtete wird Sieger über den Verächter; was der Prinz seinem Vater, seine Schimpflichkeit der Glorie Percys entgegensetzend, versprach, mit Percy abzurechnen, daß dieser ihm jeden Ruhm ausliefern solle, das geht nicht durch Zufall, sondern durch den Charakter des Prinzen in Erfüllung; die Schlacht von Shrewsbury ist der praktische Kontrast von Percy und Prinz Heinrich, welcher aus Vernons Gespräch mit Percy der Gesinnung nach hervorgetreten war; Percy wollte den Prinzen mit Soldatenarm umfassen, daß er zusammenzucken sollte vor seinem Gruß; aber der Prahler unterliegt dem Bescheidenen, und der Bescheidene hat für seinen Verächter nach dessen Tode wieder Worte der reinsten Humanität und Wahrheitsliebe.

Die Polymythie in den beiden Dramen „Heinrich IV." machte einen andern großstilisierten Kontrast möglich, der zwischen dem Prinzen und Falstaff in aufsteigender und absteigender Linie sich darstellt. Dieser Kontrast ist schon beim ersten Auftreten der beiden vorhanden, er erweitert sich nur. Der Prinz betrachtet seinen Umgang mit Falstaff und dessen Genossen nur als ein Spiel; seiner Gesinnung nach ist er durchaus von ihnen getrennt; was ihn an diesen Umgang noch fesselt, ist die Freude des Witzigen an dem Witze und der komischen Erscheinung des feisten Ritters, der für den Prinzen Clown und Narr in einer Person ist. Die Komik Falstaffs leuchtet in allen Farben. Ihr wesentliches Element ist die Phantasie. Von dieser geht die Neigung zum Schauspielerischen und Parodischen aus. Das Drama im Drama, in welchem Fallstaff den König spielt und abgesetzt wird, ist höchst charakteristisch für die phantastischen Neigungen des Ritters. Dieser Zug ergeht sich mit Vorliebe in Übertreibungen und handgreiflichen Unwahrheiten, ist stets zu Vergleichungen, parodischen Anspielungen, Verdrehungen und Wortwitzen geneigt. Diese Phantasie bewegt sich in dem Kreise des Niedrigen

und Gemeinen und wird getragen von einem beobachtenden Scharfsinn, durch welchen Falstaff sich aus den mißlichen Lagen, in welchen er sich durch seine übertreibende Phantasie verwickelt, notdürftig zu befreien sucht. An dieser Begabung zur Vielseitigkeit im Komischen, welche Falstaff entwickelt, hat der Prinz sein Gefallen. Nicht minder ergötzt ihn das Objektivkomische der Gestalt Falstaffs. Die feiste Gestalt des Ritters und die Kontraste, welche an dieselbe sich knüpfen, sind Gegenstand mannigfaltigen Spottes von Seiten des Prinzen, die mißlichen Lagen, in welche den Genußsüchtigen die beschwerliche Unform des Leibes bringt, belustigen den behenden Königssohn; das aufstrebende Gewissen Falstaffs, welches durch die massenhafte Trägheit und Genußliebe immer wieder niedergezogen wird, ist für den Verstand des Prinzen ein komisches Schauspiel. In dieser Neigung zum Komischen, welche der Prinz mit Falstaff ausübend teilt, ist er scheinbar ein Gleicher unter Gleichen; aber nur scheinbar; vielmehr ist der Gegensatz zwischen ihm und Falstaff gleich von vornherein sichtbar; Falstaff ist der Komödienspieler für den Prinzen, er selbst der vornehme und kritische, wenn auch mitspielende Zuschauer; er kritisiert die Gleichniswitze Falstaffs (Was meinst Du zu einem Hasen ꝛc.?), er kritisiert witzig Falstaffs Gestalt, er läßt ihn mit seiner Tapferkeit bei der Beraubung der Kaufleute renommieren und entlarvt den witzig übertreibenden Renommisten; er kritisiert das Schauspiel, in welchem Falstaff den König spielt, dadurch, daß er den Spieler absetzt und in eigner Person den König spielend in witzigen Gleichnissen die vernichtendste Kritik über die sittliche Verworfenheit Falstaffs ausspricht. Als Falstaff sich zu dem Scherze vermaß den König mit einem Kantor in Windsor zu vergleichen, hatte der Prinz handgreifliche Kritik dadurch geübt, daß er dem Spötter ein Loch in den Kopf schlug. In dieser gesamten Kritik des Prinzen ist die Kluft des Kontrastes sichtbar, welche sich zwischen ihm und Falstaff immer mehr erweitert. Der sittliche Gegensatz beider hatte sich schon in der bedenklichsten Handlung des Prinzen, in der Teilnahme an der Beraubung der Kaufleute dargestellt; aber diese Teilnahme ist die praktische Parodie der Raubsucht und Feigheit Falstaffs, und der scherzende Prinz ist unter dem Gesindel der humoristisch sittliche Genius. Dieser Genius, dessen Flügel durch unsaubern Umgang nicht unbeschmutzt geblieben

sind, hat seine angeborne Kraft behalten, schwingt sich zu ritterlichen Thaten auf und läßt den feigen Genossen mit milder, aber der Eitelkeit abholder Gesinnung am Boden liegen. Dieser war sittlich immer tiefer gesunken und hatte nach eignem Geständnis des Königs Aushebungsbefehl schnöde gemißbraucht. In der Schlacht von Shrewsbury ersteigt der sittliche Kontrast den höchsten Gipfel im ersten Teile des Dramas. Prinz Heinrich hatte sich selbst zum Einzelkampf mit Percy angeboten, diesen Kampf ruhmvoll gegen den gerühmten Gegner vollendet; an der Leiche des Rebellen erhebt sich der gemäßigte Sieger zum Ausdruck edelster Menschlichkeit und überläßt gleichgültig gegen die äußere Ehre dem feigen Falstaff den Ruhm der That. Dieser, der als den besseren Teil der Tapferkeit die Vorsicht bezeichnet und über die Ehre, d. h. über sittliche Verpflichtung die bedenklichsten Sätze ausspricht, liegt aus Furcht vor Douglas den Tod heuchelnd am Boden, seine Feigheit verwundet den toten Percy und mit dem Lügenhumor der Schamlosigkeit nimmt er den Ruhm in Anspruch Percy getötet zu haben, den ihm der Prinz, die Wahrheit und Scheinlosigkeit gegenüber der Lüge und dem Scheine, großmütig freundlich überläßt. Der eklatante Kontrast, der in dieser Scene im sittlichen Aufsteigen und Niedersteigen der beiden Personen sich noch mit humoristischer Färbung darstellt, erreicht im Schlusse des zweiten Dramas seine tragische Höhe und Vollendung.

Den Prinzen lernen wir in diesem Drama ganz besonders in seiner Gemütsinnigkeit kennen; Falstaff sinkt immer tiefer in seiner Gemütlosigkeit; der Prinz wird immer reifer für die große Aufgabe, welche seiner im Staate wartet; Falstaff wird immer ausgelernter den Staat und seine Mitmenschen zu betrügen. Die Zweifel, welche der König noch immer über die sittliche Zukunft seines Sohnes hegt, den er von Falstaff durch Geschäfte trennt, die Sorge um den Thron, wenn Gier und heißes Blut die Räte des Nachfolgers sind, wenn Macht und üppige Sitten sich begegnen, werden gänzlich beseitigt durch den tiefen Gemütsernst des Prinzen, durch die innige und unzweideutige Liebe desselben zu seinem Vater, und die Scenen unmittelbar vor dem Tode des Königs, in ihrer charaktervollen Schönheit über alle andern hervorleuchtend, leiten die würdevolle Haltung des jungen Königs ein, der seine Seelengröße durch den Akt beweist,

daß er den Lord Oberrichter zum väterlichen Berater wählt, von dem seine Ungebundenheit einst gestraft worden war. Dieser Lord Oberrichter hatte auch den Falstaff gemahnt brav zu sein, als er mit dem Prinzen Johann von Lancaster gegen den Erzbischof und den Grafen von Northumberland zog. Dem Verschwender tausend Pfund zu leihen hatte er verweigert. Seiner gedenkt Falstaff mit dem Ausrufe „Wehe dem Lord Oberrichter", als er nach der Thronbesteigung des Prinzen Heinrich in dem Wahne ist, daß die Gesetze Englands ihm zu Gebote stehen. Wie er mit diesen Gesetzen gewirtschaftet haben würde, hat im zweiten Teile sein Verhältnis zur Frau Hurtig und zu Dortchen Lakenreißer, seine Methode Soldaten auszuheben, seine Plünderung Schaals bewiesen. Seine gemütloseste Undankbarkeit gegen den Prinzen, der ihn bei Shrewsbury mit unverdientem Ruhme überhäuft hatte, tritt in der Kritik hervor, welche er der gemeinen Heerstraße Dortchen Lakenreißer gegenüber giebt, welche der Prinz verkleidet anhört. Durch Gesinnung und Thaten hat sich die Kluft des Kontrastes zwischen dem Prinzen und Falstaff so sehr erweitert, daß die absolute Trennung unabweislich ist.

Das polymythische Drama hat sich in kontrastierender Darstellung noch einmal Falstaffs bemächtigt in den „Lustigen Weibern von Windsor." Der Haupthandlung, der gewinnsüchtigen Bewerbung Falstaffs um die Gunst der lustigen und sittlich tüchtigen Frauen, in welcher die Unsittlichkeit des Ritters wiederholt die possenhaft komischen Niederlagen durch die bürgerliche Ehrbarkeit erleidet, entsprechen in paralleler Weise die erfolglos versuchte Verbindung der Anna Page mit Dr. Cajus oder Slender, und wie der witzig thörichte Falstaff von zwei Frauen getäuscht wird, so täuscht Anna Page zwei alberne Freier und ihre Eltern. Die Kontrasthandlung bewegt sich in der reinen und gemütvollen Liebe Fentons und Anna Pages, welche der Masse der Verkehrtheit gegenüber einen wohlthuenden Eindruck gewährt.

Die Polymythie in dem Drama „Ende gut, Alles gut" hat nicht minder die schärfsten Kontraste herbeigeführt. Der Haupthandlung, in welcher die Liebe Helenas zu Bertram, der Verlust und die Wiedergewinnung des Gatten dargestellt wird, steht als Gegenbild die Entlarvung Parolles' gegenüber. Wie weibliche Liebe und Treue den Bertram rettet und den bekehrten für sich selbst gewinnt,

wie die falsche und unzuverlässige Gesinnung des Parolles ihre Ziele verfehlt, wird in beiden Handlungen sichtbar. Es ist eine aufsteigende und absteigende Linie. Helena besitzt das Vertrauen und die Liebe Bertrams nicht, obwohl sie dieselben verdient; sie erwirbt sie, und Bertram lernt das verachtete Kleinod der Liebe Helenas schätzen; Parolles besitzt das Vertrauen des leichtgesinnten Bertram, obwohl er es nicht verdient, und Bertram lernt den hohlrenommistischen und abtrünnigen Sinn des Parolles endlich kennen und verachten; dort zuerst Niederlage und zuletzt Sieg; hier zuerst Sieg, zuletzt Niederlage. Wenn Shakespeare, wie J. H. Klein (Geschichte des italienischen Dramas I, p. 549 fg.) wahrscheinlich gemacht hat, Bernardo Accoltis Drama „Virginia" benutzte, so läßt sich aus der Vergleichung der Dichtung Shakespeares mit der italienischen deutlich wahrnehmen, wie der polymythische Hang Shakespeares den Charakter des Parolles in umfangreichere Handlung verflocht; der Parolles in Accoltis Drama „Ruffo" ist, wie Klein sagt, die „allermagerste Skizze" zu Shakespeares reichgestalteter Figur. Wenn Accolti den Wert seiner Heldin (Virginia), die von ihrem Gatten verschmäht wird, durch die Liebe des Sylvio hervorleuchten läßt, welcher sterben will, wenn Virginia den Tod erleidet, so hat Shakespeare die Personen, welche für die von Bertram verschmähte Helena ein tiefes Interesse zeigen und für ihren Wert bürgen, noch vermehrt, indem er Bertrams Mutter, die liebevolle und anerkennende Beschützerin Helenas, den Lafeu und die vier Edelleute einführte, welche die Hand der schönen Jungfrau gern empfangen würden, die ohnehin von dem Könige von Frankreich hochgehalten wird.

Der Kontrast der auf- und absteigenden Linie, welcher durch Polymythie erreicht wird, liegt in dem Drama „Maß für Maß" in den Charakteren Claudios und Angelos. Claudio hatte die Rechte der Ehe zu frühzeitig sich angeeignet, welche aus Rücksichten auf die Mitgift noch nicht hatte geschlossen werden können; er soll als Strafe den Tod erleiden. Seine Furcht vor dem Tode spricht sich in leidenschaftlichen Worten aus (III, 1); aber er läutert sie zur Ergebung und wird zum Leben zurückgerufen. Den stärksten Gegensatz bildet der Charakter Angelos. Er steht vor der Welt da in der strengsten Sittlichkeit und Tugend; aber er hat die Verlobte, als die Schließung der Ehe schon bestimmt war, treulos verlassen, weil die erwartete

Mitgift nicht geleistet werden konnte. Der strenge, selbstgerechte Mann thut einen tiefen Fall; mit Claudio verglichen wird er zum Verbrecher durch den frechen Angriff auf die strahlend reine Unschuld Isabellens, durch Schändung (wie er glauben muß) einer jungfräulichen Tugend, durch wortbrüchige Vernichtung des Lebens Claudios, das durch die Fürsorge einer höheren Macht gerettet wird. Während Claudios Gesinnung und Charakter sich gehoben hatte, ist Angelos selbstgerechtes Wesen zu der Unsittlichkeit und Zuchtlosigkeit herabgesunken, gegen welche er bei andern mit gnadeloser Richterthätigkeit vorschreitet.

Das Verhältnis, welches zwischen Parolles und Bertram in „Ende gut, Alles gut" stattfindet, erinnert lebhaft an Falstaffs und des Prinzen Heinrich Geschichte; der Kontrast, daß der ernsten und tragischen Handlung komische Scenen gegenüber spielen, ist in beiden Dichtungen wahrnehmbar. Dieser Kontrast der ernsten, tragisch bewegten Handlung und der komischen ist durch polymythische Ausführung auch in dem Wintermärchen zur Darstellung gekommen. In diesem Lustspiel ist zunächst ein Kontrast sichtbar, wie wir ihn in „Viel Lärmen um Nichts" wahrgenommen haben; die Liebe und Ehe des Leontes und der Hermione wird tief geschädigt durch den kurzsichtigen, argwöhnischen Eigensinn des Leontes, wie Claudios Flachheit sich von der plumpen Bosheit bethören ließ; die Liebe Florizels und Perditas stößt auf harte Hindernisse, welche durch die tiefen und reinen Gesinnungen der Liebenden so glücklich überwunden werden, wie sich Benedicts und Beatrices Bündnis gerade in dem Unglück Heros erprobt und befestigt. Der ernsten und tragisch vorschreitenden Handlung, welche Leontes und Hermione trennt, stehen die heiteren Scenen des Schäferlebens in demselben Kontraste gegenüber, wie Beatrices und Benedicts heiteres Witzspiel der gefährdeten Liebe Claudios und Heros. Aber die Polymythie erschuf in dem Wintermärchen in den Schäferscenen einen anderen Kontrast von tiefster Bedeutung, den Kontrast der unverfälschten Natur im Gegensatze gegen die Verwöhnung durch gemißbrauchte Macht, und diese reine Natur ist es, welche heilend eintritt in die entartete Kultur. So große Gegensätze zwischen Natur und Kultur ließ das monomythische Drama der Alten nicht zu, und wo die Dichter, wie Euripides, diesen Gegensatz bildeten, erscheint er nur in den Anfängen. Wenn

Medea bei Euripides, die Erwürgerin der eignen Söhne, in Attica Zuflucht suchen will, so stellt der Chor ihrem Verbrechen das Land und Volk entgegen, welches durch den lautersten Glanz des Äthers wallt in Seligkeit, wo Kypris aus dem schönfließenden Kephisos die Flut schöpft und zur Flur herab den süß und gemäßigt wehenden Hauch der Lüfte gießt. Und wenn Phädra im Hippolytus an unkeuscher Liebe krank ihr gequältes Herz eröffnet, so wünscht sie aus frisch entsprudeltem Quell das lautere Naß sich zum Trank zu schöpfen und im Pappelgebüsch und auf grünender Flur hinsinkend zur Rast sich dem Vergessen zu weihen; sie will in den Wald, ins Fichtengehölz und an der Jagd teilnehmen. Aber volle Charaktere, welche in reicher Entwickelung die schöne und reine Natur kontrastierend verkörpern, vermochte der griechische Dichter wegen der engeren Schranken des monomythischen Dramas nicht zu bilden. Shakespeare hat es gethan, und der Charakter der Perdita, welche in einem beschränkten, aber gesunden Naturleben sich entwickelt, ist ein glänzendes Zeugnis. Schon vor dem Wintermärchen hatte Shakespeare diesen Kontrast von gesundem Naturleben und kranker Kultur in „Wie es euch gefällt" und im „Cymbelin" dargestellt und die Söhne Cymbelins haben in ihrer Naturentwickelung für das polymythische Drama dieselbe Bedeutung wie Perdita im Wintermärchen. Diese Polymythie durch den Kontrast mag man aus den Bemerkungen wahrnehmen, die wir in dem Aufsatze über Shakespeares Naturanschauung p. 356 fg. vorgebracht haben.

Die Polymythie hat jedoch nicht allein den Reichtum der Kontraste hervorgerufen, die wir bisher betrachteten, welche nicht durch einzelne Personen, wie im antiken Drama, sondern durch Gruppen von Personen gebildet werden; das polymythische Drama verpflanzte die Kontraste in die Charaktere selbst und infolge der Polymythie sind die einzelnen Charaktere komplizierter, individueller geworden und geben der psychologischen und ethischen Betrachtung den interessantesten Stoff dadurch, daß sie nicht als fertige auftreten, sondern als werdende sich entwickeln. Ein Charakter des polymythischen Kontrastes ist Hamlet. Er ist melancholisch, von dem an seinem Vater begangenen Verbrechen, das er ahnt, von der jäh geschlossenen Ehe seiner Mutter bis zu Selbstmordgedanken bedrückt, ein trübsinniger Beurteiler der Welt, die für ihn ein wüster Garten ist, den verworfenes Unkraut

ganz erfüllt, ein düsterer Satiriker und Humorist, der mit bitteren Sarkasmen trifft und geißelt; er ist vorsichtig, besonnen, behutsam, ein Zweifler; er ist ein Denker, der in Wittenberg in sein Inneres geführt wurde, welchem das Wissen Bedürfnis und die Kunst ein Gegenstand reflektierender Forschung geworden ist; er ist eine gefühlvolle, der Liebe und Freundschaft bedürftige Seele. Aber er ist auch, was man bei solcher Beschaffenheit nicht erwarten sollte, leidenschaftlich, furchtlos, thatkräftig und besitzt nach Ophelias Ausdruck den Arm des Kriegers; leidenschaftlich aufgeregt tötet er den Polonius, furchtlos tritt er dem Geiste entgegen, der erste von allen springt er in das geenterte Schiff der Seeräuber. Der philosophische Denker, welcher die Gesetze des Schauspiels so fein zu beurteilen weiß, hat etwas von dem Geiste der Blutrache in sich, welcher nur in unphilosophischen Zeitaltern gedeiht; er verfolgt seinen brudermörderischen Oheim mit seinem Hasse bis in das Jenseits, wie Aias den Haß gegen Odysseus noch in der Unterwelt festhält und die Versöhnung abweist; Rache ist seine Losung, nicht bloß Vergeltung; darum will er seinen Oheim nicht töten, wenn derselbe betet, weil er nicht gerächt wäre, wenn er in seiner Heiligung ihn faßte, bereitet und geschickt zum Übergang; vielmehr soll sein Schwert schrecklicher gezückt sein: wenn Claudius berauscht ist, schlafend in der Wut, in seines Bettes blutschänderischen Freuden, beim Doppeln, Fluchen oder anderm Thun, das keine Spur des Heiles an sich hat, dann ist für ihn die rechte Zeit ihn niederzustoßen, daß gen Himmel er die Ferse bäumen mag und seine Seele so schwarz und so verdammt sei, wie die Hölle, wohin er fährt. Es ist klar, daß eine solche Fülle zum Teil einander widersprechender Eigenschaften nur auf dem Wege der Polymythie zu erreichen war. Damit wir Hamlet in dieser Fülle seiner Eigenschaften kennen lernen, hat der Dichter eine parallele und zugleich kontrastierende Handlung weit ausgebildet, welche die Schicksale des Polonius und seiner Familie betrifft. Wie Hamlets Vater ermordet ward, so wird auch dem Laertes, wenn auch in anderer Weise, der Vater getötet; und wenn Hamlet die Aufgabe seinen ermordeten Vater zu rächen aus dem Jenseits empfängt, so bedarf es für Laertes einer jenseitigen Aufforderung nicht, um zur rächenden That der Vergeltung zu eilen. Mag man diese Handlung, in welcher sich die Geschichte

des Polonius, des Laertes und der Ophelia bewegt, wie Gervinus auffassen oder wie Werder, niemand wird bestreiten, daß ohne sie dem Charakter des Hamlet viele Gelegenheit genommen würde, sich in den verschiedensten und entgegengesetzten Lagen und Eigenschaften zu zeigen. Laertes kann zur Ausführung seines Vorsatzes einfach, wie Orestes, vorschreiten; Hamlet kann es nicht; die Todesart des Polonius und der Urheber dieses Todes sind nicht in das Geheimnis gehüllt, so wenig wie der Tod Agamemnons und seine Mörder; das an Hamlets Vater begangene Verbrechen und der Thäter ist ein Geheimnis, und die dienende Umgebung des verbrecherischen Königs, unselbständige und schmeichelnde Schatten wie Polonius, Rosenkranz, Güldenstern, Osrick würden die Hand zur Enthüllung des Geheimnisses niemals bieten. Die Aufgabe Hamlets, dieses Geheimnis zu enthüllen und den König vor der Öffentlichkeit zu entlarven, zu überführen, zum Geständnis zu zwingen, lastet so sehr auf der Seele des Prinzen, daß er von der Tafel seines Gedächtnisses um dieser einen Aufgabe willen alles hinwegwischen will, was dieser Aufgabe fern liegt, daß die Liebe zu der anmutvollen Ophelia in seiner Seele keinen Raum mehr hat, und ohne den letzteren Teil aus der Handlung, in welcher des Polonius und seiner Familie Geschichte sich entwickelt, wären wir außerstande das liebebedürftige Herz des Prinzen und, was mehr ist, sein Verlassen der Ophelia um der einen großen Aufgabe willen kennen zu lernen. Aber das Geheimnis, das für das Empfinden und Ahnen des Prinzen durch die Offenbarungen des Geistes enthüllt ist, ist vor seinem Denken, Reflektieren wie vor seinem Gewißheit fordernden Gewissen noch nicht in evidenter Klarheit; „der Geist, den ich gesehen", ruft er aus, „kann ein Teufel sein; der Teufel hat Gewalt sich zu verkleiden in lockende Gestalt und vielleicht, bei meiner Schwachheit und Melancholie (da er sehr mächtig ist bei solchen Geistern), täuscht er mich zum Verderben: ich will Grund, der sicher ist. Das Schauspiel sei die Schlinge, in die den König sein Gewissen bringe." In der Orestie des Aeschylus hat Orestes, der von Apollo das Geheiß den ermordeten Vater zu rächen bekam, wie Hamlet von dem Geiste seines Vaters, solche Bedenken nicht; in dem monomythischen Drama des Aeschylus wie in der Electra des Sophokles ist die That der Klytämnestra und des Aegisthus eine

unverhüllte; aber auch im entgegengesetzten Falle würde die Einfachheit der antiken Tragödie eine Handlung der Polymythie, ein Drama im Drama, nicht ertragen haben. Dieses Drama im Drama, welches der polymythische Stil Shakespeares in der „Ermordung Gonzagos" schuf, ein symbolischer Spiegel der That des Claudius, war durch die Eigenschaft des reflektierenden Geistes, welche Hamlet im hohen Grade besitzt, gefordert. In diesem reflektierenden Sinne hat die Gewissenhaftigkeit ihren Grund, mit welcher er sich scheut die Rache an Claudius vor der Prüfung seiner Schuld zu vollstrecken; wenn Hamlet dann ausruft: „so macht Gewissen Feige aus uns allen; der angebornen Farbe der Entschließung wird des Gedankens Bläße angekränkelt", so hat dieses Gewissen wenigstens da nicht gesprochen, als er Rosenkranz und Güldenstern dem Untergange weiht, ohne auch nur ein Wort des Mitleids, wie Horatio, für sie zu haben. Die Rede Hamlets an seine Mutter ist mit Recht ein Meisterstück ethischer Beredsamkeit genannt worden; im Gegensatze zu dieser Rede steht die zweideutige Art, in welcher die Worte Hamlets gegen Ophelia sich ergehen. Zuletzt ist eine gläubige Stimmung in Hamlets Gemüt nicht zu verkennen: er sieht einen Cherub, der die Absichten des Königs sieht, und der Glaube an die Vorsehung ist in ihm lebendig; im Gegensatze zu diesem Glauben kommen Gedanken des Skepticismus vor, wie in dem Monologe „Sein oder Nichtsein."

Die außerordentliche Fülle zum Teil sehr kontrastierender Eigenschaften, welche der Charakter Hamlets darbietet, mit welchem man den ebenfalls auf die schärfsten Kontraste gebauten Charakter des Antonius in Antonius und Cleopatra vergleichen mag, ist nur aus der Menge der Beziehungen zu erklären, in welche der Charakter zu den verschiedensten Personen des polymythischen Dramas tritt. Aus diesen Beziehungen erhalten auch die werdenden Charaktere im Drama Shakespeares ihre richtige Beleuchtung.

Das monomythische Drama der Griechen, insbesondere des Meisters, der die Tragödie zu ihrer vollkommensten Gestalt innerhalb der plastischen Weltanschauung führte, schloß die werdenden Charaktere aus. Die Hauptcharaktere des Sophokles, der doch die Handlung durch Einführung des dritten Schauspielers erweiterte und vertiefte, sind bei ihrem ersten Auftreten fertige, die Handlung, in

deren Folgen sich die Charaktereigenschaften spiegeln, ist meist eine vor der dramatischen Aktion geschehene oder zu Anfang derselben geschehende, der Charakter bleibt konsequent und ohne Schwanken in seiner ursprünglichen Gesinnung. Der Charakter der Elektra beruht in der leidenschaftlichen Liebe zu dem ermordeten Vater, mit welcher der Haß gegen die freche Mutter und ihren Mord- und Buhlgenossen identisch ist; die haßerfüllte Liebe der Elektra entwickelt sich in einer Skala von Gedanken, Empfindungen und Handlungen, die immer aus derselben Quelle fließen: der Haß gegen Klytämnestra, leidenschaftlicher in ihr ausgebildet als in dem milden Gegenbilde Chrysothemis, sucht die letztere zu bestimmen den Weiheguß, den die Mutter zum Grabe Agamemnons zur Sühne sendet, nicht zu spenden; die Liebe zum Vater giebt der Elektra eine scharfe Beredsamkeit, mit welcher sie die sophistischen Scheingründe der Klytämnestra widerlegt; die Liebe zum Vater lebt von der Hoffnung, daß einst der Rächer in der Person des Orestes erscheinen werde, und duldet alle Unbilden; die Liebe zum Vater trauert im tiefsten Schmerze, als sie glauben muß, daß Orestes nicht mehr unter den Lebenden ist, und hatte schon den Entschluß gefaßt, von Chrysothemis verlassen, allein den Aegisthus zu töten; die Liebe zum Vater ersteigt die höchste Stufe des Entzückens, als Orestes erkannt und der Vollbringer der Rachethat gefunden ist; die Liebe zum Vater kennt keine Hamletsbedenklichkeiten, hat kein Gewissen in betreff der Mutter und kann bei der Ermordung der Mutter dem Orestes zurufen: „O stoß noch einmal!“ — In dem Charakter der Antigone entspringen alle Empfindungen und Handlungen aus dem einen Grundzuge der Pietät gegen den Polynices. Dieser Grundzug verschlingt jede andere Empfindung. Antigone ist die Verlobte Hämons. Man könnte sich denken, daß die Liebe zu dem Verlobten einen Zwiespalt in ihre Seele geworfen, einen Widerstreit der Empfindungen in ihrer Seele und das Bedenken hervorgerufen hätte, ob sie aus Liebe zu Hämon die vom Vater desselben und Herrscher verbotene und gefahrvolle That unterlassen oder der Erfüllung der Pietätspflicht sich unterziehen solle. Diesen Widerstreit ließ das monomythische Drama des Sophokles nicht zu; unbeeinflußt von der Liebe zu Hämon schreitet sie zu ihrer heiligen Frevelthat (*ὅσια πανουργήσασα*), unbeeinflußt von dieser Liebe steigert sie ihren

Widerwillen gegen die mildere Ismene, ihren Trotz gegen Kreon und sieht dem bevorstehenden Tode ins Antlitz. Man kann eine ähnliche Beobachtung anstellen an den Charakteren des Philoktet, des Oedipus im ersten Drama, des Aias, welcher weder durch Liebe und Anhänglichkeit, noch durch das eigne Gewissen gehindert wird sich dem freiwillig gewählten Tode zu übergeben.

Diesen mehr oder weniger in sich fertigen Charakteren des Sophokles stehen die werdenden gegenüber, wie sie das polymythische Drama Shakespeares hervorbrachte. Ein Beispiel von hervorragender Bedeutung ist Posthumus. Bei seinem Auftreten wird er als ein vollkommenes Wesen bezeichnet, im Wissen und Charakter gleich vortrefflich, dadurch vor allem in seinem Werte hervortretend, daß eine so schöne Seele wie Imogen ihn zum Gemahl gewählt hat. Seine imponierendste Eigenschaft scheint die antike Ruhe und feste Geduld zu sein, welche er den mannigfachen Unbilden des Lebens entgegensetzt. Aber diese Ruhe und Geduld weicht in der schwierigsten Lebenslage einer verhängnisvollen Leidenschaft. Die Treue seiner Gemahlin wird ihm verdächtig, ja die Beweise des Jachimo müssen ihm so unzweideutig erscheinen, daß Zweifel unmöglich ist. Das Bild der rosigen Sittsamkeit, welches ihm Imogen immer gewesen war, die ihm rein erschien, wie ungesonnter Schnee, kann seine leidenschaftliche Rachsucht nicht hemmen; er giebt seinem Diener den Befehl die Herrin zu töten, die er durch falsche Vorspiegelungen zu der Hoffnung getäuscht hat, daß sie ihn in Milford-Hafen finden werde. Er muß glauben, daß sein blutiger Befehl ausgeführt worden ist. Die Besinnung tritt bei ihm ein und mit ihr die Reue, das Gewissen; er verurteilt seine That, da sie der Imogen mit dem Leben die Gelegenheit zur Reue entrissen habe; er sucht seine Unthat zu sühnen; verkleidet und unerkannt kämpft der Tapfere für sein Vaterland Britannien, dem er die Fürstin erschlug; im Kerker betet sein belastetes Gewissen zu den Göttern: sie mögen für das teure Leben Imogens das seine nehmen und den Schuldbrief zerreißen. Zu solcher sittlichen Tiefe hat er sich durch seine Buße entwickelt; im Anfang des Dramas erscheint er gepriesen von allen: aber sein wahrer Wert offenbart sich erst, als er jeden Ruhm verschmähend die tapfersten Thaten unerkannt vollbringt und nur nach dem Grundsatze handelt

„schlecht außen, kostbar innen", als seine Leidenschaft verurteilend sich gegen sich selber richtet (V, 5) und er seine Rache gegen den verleumderischen Urheber alles Unheils, den Jachimo, darin findet, daß er ihm verzeiht. Eine solche Entwickelung eines werdenden Charakters, welche das Höchste leistet, wozu die dramatische Dichtung gelangen kann, war nur im polymythischen Drama möglich, und Posthumus mußte in die verschiedensten Verhältnisse geführt werden, um das Werden seines Charakters zu erfahren. Er mußte im fernen Italien mit Jachimo in Berührung kommen; er mußte an dem Kampfe gegen die Römer teilnehmen, er mußte mit Bellarius, Guiderius und Arviragus in kämpfende Gemeinschaft treten: er mußte in der Einsamkeit des Kerkers verweilend seine Seele vertiefen und läutern. Der Reichtum seines Seelenlebens, in welchem Melancholie und Thatkraft sich vereinigen, tritt durch Polymythie um so bemerkenswerter hervor, wenn man ihn mit ähnlichen Charakteren des antiken Dramas vergleicht, welche im monomythischen Drama nur Skizzen bleiben konnten, wie schön sie auch sind. Das Drama des Sophokles ließ nur in der Person des Deuteragonisten die Darstellung jener Seelenkämpfe zu, an welchen das Drama Shakespeares so reich ist. Neoptolemos im Philoktet fällt, wie Posthumus, von sich selber ab, die Geradheit und Wahrheitsliebe, in welcher der Sohn des Achilleus dem Vater gleicht, geht aus Ruhmliebe, wenn auch widerwillig, doch auf die Pläne der Täuschung ein, mit welchen die Staatskunst des Odysseus den Philoktet umspinnt; aber das Elend Philoktets, das Vertrauen des unsäglich leidenden Mannes bringen den Neoptolemos zur Besinnung: das Zutrauen, mit welchem Philoktet ihm seinen Bogen zum Aufbewahren übergiebt, rührt seine Seele; er gesteht dem Philoktet die Wahrheit, daß er ihn nach Troja, zu dem gehaßten Odysseus und den Atriden führen will, er wirft zuletzt alle Pläne der Ruhmliebe beiseite und ist entschlossen den duldenden Helden in seine Heimat zu führen. Man hat wohl gesagt, daß die Vorwürfe des enttäuschten Philoktet die Gewissensbisse des Neoptolemos vermehren; aber zu einer Darstellung eines tiefer und breiter bewegten Gemütslebens hat das monomythische Drama des Sophokles keinen Raum, und die Umkehr des Neoptolemos erscheint nur in der vom Drange des Gemüts bewegten Handlung, die geheimen Gänge der

Reue in seiner Brust werden nicht offen gelegt (vgl. Fr. Zimmermann, Über den Philoktet des Sophokles p. 27). Dagegen konnte das polymythische Drama mit voller Energie in die Darstellung eines tiefbewegten Seelenlebens eindringen, wie es in den Gewissensregungen und in der Selbstanklage des Posthumus sich entwickelt.

Das polymythische Drama Cymbelin bildet auch eins der schönsten Beispiele dar von dem „malerischen Individualismus", in welchem die Charaktere der Shakespeareschen Dramen mehr oder weniger sich darstellen. Es ist Imogen. In ihr allein fanden Ulrici und Mezieres die Einheit des ganzen Dramas, welche von Johnson und anderen Kritikern so herbe bezweifelt wurde. Und in der That wird die vielseitige Schönheit ihres Charakters der richtende und verklärende Genius für alle Verhältnisse und Personen. Die Vielseitigkeit ihrer Seelenschönheit wird nur durch die Menge der Situationen offenbar, in welche das polymythische Drama sie versetzt. Mrs. Jameson bemerkt, daß in Imogens Charakter etwas von dem romantischen Enthusiasmus Julias, von der Treue, Ausdauer und Beständigkeit Helenas, von der Würde und Reinheit Isabellas, der Zartheit und Lieblichkeit Violas, der Selbstbeherrschung und Verständigkeit Portias sich finde, daß in ihr diese mannigfaltigen Züge sich harmonisch verschmelzen und keiner das Übergewicht über die andern besitze (Ulrici, Shakespeares dramatische Kunst. Leipzig, 1868, II, p. 390). Sie beweist diese Eigenschaften in doppelter Weise. Ihre Seelenschönheit ist abweisend den Personen gegenüber, deren Charakter schwach, intriguant, roh und schmutzig verderbt ist, abweisend gegen Cymbeline, die Königin, Cloten und Jachimo, und diese Charaktere erfahren durch die bloße Existenz ihrer reinen Seele ihr verurteilendes Gericht; ihre Seelenschönheit bringt sie in positive Verbindung mit allen Gestalten, welche durch sittliche Reinheit hervortreten, wie Guiderius und Arviragus, oder in ihrem Kerne tüchtig sind, wie Posthumus. Ein antiker Zug, die unverbrüchliche Treue, beherrscht ihr ganzes Wesen; sie ist eine andere Penelope und weist die Bewerbung Clotens und die Versuchung Jachimos gleich sehr entrüstet ab; aber während sich Penelopes Treue nur in Einer Lage, in der ausdauernden und stets sich erneuernden Geduld erweist, wird die Treue Imogens durch die Mannigfaltigkeit der Situationen bewährt und beleuchtet, in welche

das polymythische Drama sie bringt. Was der Dichter der Odyssee nur dem männlichen Helden geben konnte, die Mannigfaltigkeit der Abenteuer, in welchen die Heimatsliebe, die Besonnenheit und ungebrochene Ausdauer des Odysseus hervortritt, das verlieh das polymythische Drama auch einem Weibe. Der romantische Glanz der Abenteuer, welcher auf die Scenen fällt, in welchen Imogen auf der Wanderung, in Milford-Hafen, verkleidet in der Gebirgseinsamkeit bei Guiderius und Arviragus, als Page des Lucius erscheint, läßt zugleich die Mannigfaltigkeit ihrer Charakterzüge in der größten Vollendung erscheinen. Dieser Charakter wird von der Bildung getragen und gemäßigt; nicht umsonst hat sie römische Dichter gelesen, nicht umsonst befinden sich in ihrem Schlafzimmer edle Werke der bildenden Kunst; ihre Bildung stellt sich in der Neigung dar ihre Beobachtungen in sinnvoll treffende Aussprüche der Reflexion zusammen zu fassen; aber ihr gemäßigter Sinn ist nicht blutlos oder von stoischer Ataraxie: die sonst gleichmäßige Welle ihrer Gesinnung wogt bei gegebener Gelegenheit empor zur innigen, phantasievollen Zärtlichkeit beim Abschiede von Posthumus, zur wegwerfenden Verachtung des gemeinen Cloten, zur leidenschaftlichen Sehnsucht nach dem Wiedersehen ihres Gemahls, zu erregtem Zorne über die vermeintlichen Verbrechen des Pisanio, oder sinkt herab zur Todessehnsucht, als sie den Posthumus für falsch halten muß. In Imogens Charakter vereinigt sich hohe Bildung mit schlichter Natur: die Königstochter besitzt die ganze Hoheit ihres Standes, hat aber den lebhaftesten Sinn für die einfachsten Verhältnisse: als Posthumus verbannt ist, spricht sie den Wunsch aus, daß sie eines Schäfers Tochter sein möchte und ihr Leonatus des Nachbarhirten Sohn, und diese schlichte Gesinnung bewährt sie in der anmutigsten Weise in der Begegnung mit den Bewohnern der Höhle. Das vollendete Gegenbild der Imogen, die Untreue, Koketterie und Genußsucht tritt in Kleopatra durch polymythische Beziehungen mit einem ähnlichen Reichtum individualisierender Darstellung auf.

Wenn das polymythische Drama Shakespeares den Reichtum, die individuelle Mannigfaltigkeit, die psychologische Tiefe der Charaktere erschuf, so war mit dieser Fülle und Tiefe auch die größere Verzweigung und Eindringlichkeit der Idee gegeben. Diese Idee ist kein abstrakter Gedanke, sondern der sittliche Gehalt des Dramas.

In dem antiken Drama des Aeschylus und Sophokles tritt der sittliche Gehalt einfach infolge der monomythischen Handlung auf, bei Shakespeare in den polymythischen Dramen verdoppelt oder weit verzweigt. Im Oedipus auf Kolonos erscheint die sittliche Idee der Pietät sehr schlicht: Oedipus flucht den pietätslosen Söhnen, damit sie lernen, die Eltern fromm zu ehren, und segnet die liebevollen Töchter. Die Idee der Pietät, welche im „König Lear" so gigantisch sich aufdrängt, entwickelt sich in doppelten Handlungen von gleichartigem Inhalt und in vielfacher Verzweigung. Das Verhältnis des Menschen zur Treue ist, wie Gervinus anziehend ausgeführt hat, im Cymbelin die sittliche Idee, welche nicht bloß im Charakter der Imogen in den reichsten Schattierungen sich entwickelt, sondern in den Gesinnungen und Handlungen der verschiedensten Personen in polymythischer Gliederung sich abspiegelt. Aber in vielen Fällen hindert der polymythische Charakter des Dramas wegen der Vielseitigkeit der wirkenden Personen und Interessen den sittlichen Gehalt auf eine einfache Formel zurückzuführen. Die sogenannte Grundidee in dem „Kaufmann von Venedig" ist sehr verschiedenartig bestimmt worden (vgl. K. Elze, Zum Kaufmann von Venedig, Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft VI, 129 fgg. und W. König, Shakespeare als Dichter, Weltweiser und Christ, p. 72 fgg.); die Polymythie des Dramas läßt eine aufopferungsfähige Freundschaft hervortreten, die in den Personen des Antonio und Bassanio gleich sehr thätig ist; sie giebt uns die mannigfachen Bilder der Liebe, in deren Mitte das Verhältnis Portias zu Bassanio hervorleuchtet; sie entfaltet in Portia den Charakterzug edler Humanität, welche unbeherrscht von der Macht des Besitzes für sich und viele andere beglückend wirkt; sie giebt das düstere, Furcht und Mitleid erweckende Gegenbild des Shylock, dessen verhärtete Habsucht und arg gereizte Rachsucht für sich und andere zerstörend und die Bande der Pietät auflösend wirkt, und vereinigt diese Erscheinungen märchenhaft zu einer lebendigen Einheit. Aber durch sittliche Verhältnisse auf dem Wege der Polymythie die Handlung zu bereichern war bereits in seinen frühsten Dramen Shakespeares unzweifelhaftes Streben. Beispiele sind unter anderen „die Komödie der Irrungen" und „die Zähmung der Widerspenstigen", über welche wir früher gesprochen haben.

Die Polymythie ließ es nicht zu, daß der satirische Angriff, wie es in den „Rittern" des Aristophanes geschieht, auf die Hauptperson des Dramas gerichtet war. Auch ließ sie nicht zu, da ihr Grundcharakter in dem reichsten Individualismus der Darstellung besteht, daß das Drama eine Tendenz verfolgte, wie etwa Moliere im „Tartüffe" that, oder daß ein abstrakter Begriff verfolgt wurde und z. B. statt des Geizigen der Geiz zur Darstellung kam.

Aber das polymythische Drama Shakespeares ist nicht immer mit der Liebe angesehen worden, mit welcher Gervinus dasselbe mit Recht eine große und erstaunliche Bereicherung der Kunst nennt. Selbst die überaus imponierende Größe, mit welcher im „König Lear" die Doppelhandlung zur Gestaltung einer mächtigen Idee wirkt, ist von feinen Kennern des Dramas, wie von Gustav Freytag, getadelt worden. Auch bemerkt der große Ästhetiker Fr. Vischer, daß Shakespeare in der Komödie durch Ineinandergreifen der einzelnen Handlungen und durch Kontraste fest und täuschend die zwei Bestandteile verkittet, aber doch nur pragmatisch, nicht wahrhaft innerlich; „die Bemühungen", fährt er fort, „im „Kaufmann von Venedig", im „Sommernachtstraum", in der „gezähmten Keiferin" eine organisch herrschende Einheit aufzuzeigen, werden gegen das Zugeständnis vertauscht werden müssen, daß der Dichter es im Lustspiele leichter nahm als in der Tragödie. Der Kitt gleicht jenem Kalke alten Mauerwerks, der so fest ist, daß eher die Steine brechen als die Fugen sich lösen lassen, ist aber doch nur Kitt." [1] Allein wenn wir uns auch mit der nur pragmatischen Einheit der polymythischen Bestandteile der Shakespeareschen Lustspiele begnügen müssen, so war diese pragmatische Einheit schon ein außerordentlicher Fortschritt und Gewinn. Shakespeare hat das polymythische Drama nicht erfunden, so wenig wie Sophokles die griechische Tragödie; aber der letztere hat dem monomythischen Drama zuerst eine so bewundernswürdige Gestalt gegeben, wie Shakespeare dem polymythischen. Die Neigung zu der Fülle der dramatischen Handlungen lag in Shakespeares Zeitalter tief begründet; aber Shakespeares Vorgänger, wie R. Greene, begnügten sich mit

1) Ästhetik 3, p. 1396 fg. Vgl. C. Hebler, Aufsätze über Shakespeare, Bern 1874, p. 199, und E. Dowden, Shakespeare, London 1876, p. 59—61.

der Mehrheit von Handlungen, zwischen welchen auch ein pragmatischer Zusammenhang nicht besteht oder die Verknüpfung nur durch die losesten Fäden bewirkt ist. In Greenes Drama „die Historie vom Bruder Baco und Bruder Bungay" ist mit der Darstellung der Zauberkünste des Baco eine anmutige Idylle verbunden, welche die Liebe des Grafen Lacy zu der schönen Margaretha, der Tochter des Försters von Fresingfeld, und die Entsagung des Prinzen von Wales enthält; allein beide Handlungen sind weder innerlich, wie Ulrici mit Recht bemerkt, mit einander vereinigt, noch läßt sich jene feste pragmatische Verkittung, welche Vischer den Handlungen in Shakespeares Lustspielen zuschreibt, in Greenes Drama wahrnehmen. Die Vorwürfe, welche die Anhänger der pseudo-aristotelischen, d. h. französischen Einheitstheorie gegen die polymythischen Dramen Shakespeares erhoben haben, übergehen wir als einen oft behandelten Gegenstand: daß aber die Vorzüge, welche das polymythische Drama in dem großen Reichtum und der Verzweigtheit der Handlungen, in der Fülle höchst individueller, oft im schärfsten Kontrast, wie Shylock und Portia, stehender Charaktere auszeichnen, auch Schattenseiten einschließen kann, darf nicht verkannt werden. Das monomythische Drama des Sophokles, mit vertieftem Sinne von Goethe in der Iphigenie und im Tasso ausgebildet, kann sich in klarer Übersichtlichkeit, in gleichmäßigem Tone, der auch in der Sprache von grellen Unterschieden sich frei erhält, von der Verbindung anachronistischer Bestandteile fern halten; an dem polymythischen Drama Cymbelin ist die Verbindung verschiedenartiger Zeiten, welche Shakespeare mit naiver Unbekümmertheit, das Auge auf die höchsten poetischen Zwecke gerichtet, zusammenbrachte, getadelt worden. Das monomythische Drama des Sophokles und Goethe konnte in der beschränkteren Handlung die Charaktere mit ruhigem Gleichmaß bis zur Vollendung mit Vermeidung des Unwahrscheinlichen ausbilden; dem polymythischen Drama konnte es begegnen, daß eine Handlung, wie die Geschichte Claudios und Heros in „Viel Lärmen um Nichts" mit „wenig psychologischem Aufwande, mit absichtlich geringer Vertiefung der Charaktere, mit wenig Schöpferliebe" (vgl. Wilbrandt, Einleitung zu „Viel Lärmen um Nichts" p. VI) behandelt ist und der Phantasie große Unwahrscheinlichkeiten zugemutet zu sein schienen. Daß der Wert des monomythischen Dramas ungeschmälert

bleibt, ist durch Shakespeares poetische Praxis selbst anerkannt worden: nicht in allen seinen Dramen ist jene tiefgegliederte Doppelhandlung, welche wir im Lear bewundern: Dramen wie Romeo und Julie, Othello, Macbeth u. a. sind monomythisch, nicht im Sinne der Alten, da auch in diesen Dramen die Hauptcharaktere durch größere Fülle der Nebenpersonen schärfer beleuchtet und durch die größere Anzahl der Beziehungen psychologisch mehr vertieft sind; aber jenen Dramen gegenüber, in welchen die Mehrheit der Handlungen sich bewegt und bedingt, kann in Romeo und Julie, Othello, Macbeth von Monomythie die Rede sein. Daß Shakespeare zu solchen einfacheren Gestaltungen auch durch seine Quellen veranlaßt wurde, mag Coriolan und Julius Cäsar lehren: und der fast antike Eindruck, den diese Dramen auf viele gemacht haben, mag seine Erklärung in dem Umstande finden, daß der Dichter in dem einfacheren Gange der Handlung den Erzählungen des Plutarch folgte und so sich der polymythisch gehäuften Handlung enthielt.

VI.

Die Darstellung der Seelenkrankheiten in Shakespeares Dramen.[1]

---

1) Zuerst gedruckt im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft XIII, Weimar 1878.

„Es kann unsere Bewunderung Shakespeares nicht erhöhen", sagt Michael Bernays,[1] „es kann auch unsere Einsicht in das Wesen seiner Kunst schwerlich um ein Bedeutendes fördern, wenn uns der Arzt, der Psycholog aus der Fülle ihrer Studien und Erfahrungen darthun, daß die dichterische Schöpfung (z. B. des Wahnsinns) genau mit der wissenschaftlich erforschten Wirklichkeit übereinstimmt." Dennoch sind die Schriften, welche Ärzte und Irrenärzte über die Geisteskrankheiten verfaßt haben, die von Shakespeare dargestellt sind, von dem größten Interesse. Sie stimmen in der Betonung der Treue überein, mit welcher Shakespeare in diesen Darstellungen die menschliche Natur zeichnete; wie in allen Richtungen der dramatischen Poesie, hat Shakespeare auch durch die Kenntnis des krankhaften Seelenlebens seine Zeitgenossen weit übertroffen. Was alle, auch die Gegner, immer in Shakespeares Dichtungen gepriesen haben, die vielseitigste Kenntnis der menschlichen Seele, ihrer Neigungen, Triebe und Leidenschaften, das entfaltete der Dichter auch in der Sicherheit, mit welcher er den Irrungen und Krankheiten der Seele nachging und denselben Gestalt und Erscheinung gab. Die verschiedenen Formen der Seelenkrankheiten sind ihm vielleicht durch Beobachtung, sicherlich mehr noch durch genialen Tiefblick geläufig; der Wahnsinn und die Melancholie sind von ihm mit einer Naturwahrheit gezeichnet worden, wie es in dieser Ausdehnung und Fülle von einem andern Dichter nicht geschehen ist. Allein, wie sehr auch auf diesem Gebiete die psychologische Meisterschaft Shakespeares hervorragt, die Naturtreue der Darstellung schließt noch nicht die ästhetische Berechtigung und Wahrheit ein. Eine sorgfältige, treue und einsichtsvolle Abschrift der Natur ist an sich noch nicht ein Ausdruck der Kunst. Auch haben feinsinnige Beurteiler von

---

1) Shakespeare als Kenner des Wahnsinns. Im neuen Reich, Leipzig 1871, Nr. 29, p. 81.

Dichtungen wie G. Rümelin die ästhetische Berechtigung der Wahnsinnsscenen in Shakespeares König Lear beanstandet. Nicht minder bemerkt K. Elze in seinem hervorragenden Werke über Shakespeare p. 461, daß Krankheit, physische wie psychische, an sich unschön ist, daß sie principiell nicht in die Kunst gehört, und daß wir am wenigsten sie auf der Bühne sehen wollen. „Aber Shakespeare allein", fügt er hinzu, „ist das Wunder gelungen psychische Krankheit zu einem Faktor der Poesie zu erheben, vorzugsweise im Lear, einem überwältigenden und fast übermenschlichen Trauerspiele."

Bei einem Hinblick auf diese Erscheinungen wollen wir zuerst nicht verschweigen, daß die Neigung Shakespeares zur Darstellung von Seelenkrankheiten in einem Zuge seiner Phantasie ihren Grund hat, der auf das Starke, Wirkungsvolle, Leidenschaftliche gerichtet ist. Er liebt in der Darstellung seiner Charaktere die heftigste Steigerung; die Leidenschaften derselben überhaupt gelangen bis an die Grenze des Wahnsinns. Der Schmerz tritt in solcher Heftigkeit in Geberde und Sprache auf, daß seine Äußerungen, wie in Richard des Zweiten und Constanzes Persönlichkeiten den Beteiligten als Wahnsinn erscheinen. Mit den mäßigern Gestalten eines Sophokles oder Goethe in der Iphigenie oder im Tasso verglichen, sind Shakespeares Charaktere meist gigantisch, und seine verbrecherischen Personen überragen in Umfang und Tiefe der Bosheit weit die ähnlichen, welche uns antike Dichter gebildet haben. Das Häßliche auf dem physischen wie moralischen Gebiete ist in seiner abschreckenden Gestalt nicht gemieden, sondern wie im Richard III. gesucht worden, und dem entspricht die verwandte Neigung zur Darstellung zerbrochenen und zerrütteten Seelenlebens. Aber der Dichter gab dieser Neigung nicht so viel Freiheit, daß er ihr erlaubt hätte z. B. im Lear, wie Rümelin zu vermuten scheint, „in der Hüttenscene ein dramatisches Bravourstück liefern, indem er dreierlei Narren, einen wirklich irrsinnigen, einen simulierten und einen Berufsnarren neben einander auftreten läßt und alle drei aufs feinste zu nüancieren weiß." Die Darstellung der Seelenkrankheiten hat bei Shakespeare keine selbständige und herrschende, sondern eine untergeordnete und dienende Bedeutung. Sie dient dem höheren Zwecke der sittlichen Wahrheit und der Wahnsinn wird der gesteigerte Ausdruck des Gewissens. Dies ist der erste

wichtige Gesichtspunkt, durch welchen sich bei Shakespeare die Darstellung des Wahnsinns von dem wirklichen, im Menschenleben vorkommenden unterscheidet. In dem letzteren ist nicht notwendig die Ursache der Krankheit eine Schuld; dagegen haben bei Shakespeare die Gestalten des Wahnsinns eine Schuld auf sich geladen und werden von dem Bewußtsein derselben bis zum Bruche des Seelenlebens verfolgt. Diese Schuld ist größer oder geringer. Die gesteigerten Charaktere, wie Lear und Lady Macbeth, begehen eine große Schuld; Ophelia eine geringere. Das alte Schauspiel vom König Lear und seinen drei Töchtern, das Shakespeare offenbar kannte und benutzte, schließt den Wahnsinn Lears aus; dieser Lear war vor demselben durch seine Frömmigkeit gesichert. Geduld und Ergebung sind die vorherrschenden Eigenschaften seines Charakters, welchem von Regan kindische Albernheit zugeschrieben wird; er selbst bezeichnet Gebet und Rosenkranz als sein Geschäft; alle Unbill, die er von den entarteten Töchtern erfährt, sieht er als verdiente Strafe für seine Sünden an, dem Tode, der ihm von der gedungenen Hand des „Boten" droht, begegnet er mit der Gesinnung, sich dem Willen Gottes zu unterwerfen. Es ist klar, daß ein solcher Charakter sich zu einer tragischen Katastrophe nicht eignete. Der Lear des alten Schauspiels gewinnt seine Herrschaft wieder, und Cordelia bleibt am Leben, wie diese Vorgänge in Holinsheds Chronik erzählt werden. Shakespeare gab dem ganzen Stoffe eine tragische Gestalt, und zur tragischen Entwickelung gehört der Wahnsinn Lears, durch Schuld und Gewissen hervorgerufen. In Shakespeares Lear ist zunächst kein Zug von Geduld und Demut; ein aufsprudelnder, heftiger Wille, eine auch im hohen Alter ungebeugte physische Kraft ist ihm eigen, die stets zur Leidenschaft sich steigert; diese äußert sich im Jähzorn, im wiederholt ausgesprochenen Fluche, verfinstert die Klarheit des Denkens und verschließt ihm den Sinn für ungeheuchelte Wahrheit. Bei aller Anlage zu hohen Eigenschaften fehlt ihm der sittlich durchgebildete Sinn; „er war immer ohne Selbstkenntnis", sagt mit Recht Regan von ihm. Das Verkehrte seiner Geistesrichtung tritt bereits im Eingange der Tragödie hervor; als er die wahrheitstreue Cordelia mit wutentbrannten Worten enterbt, nennt Kent ihn verrückt, und diese Verrücktheit, aus ungezügeltem Eigenwillen stammend, ist eine Schuld,

welche die heiligen Bande der Pietät zerreißt. Im Laufe der Zeit beginnt er diese Schuld bitter zu empfinden, und der Wurm des Gewissens nagt immer tiefer an seinem Innern. „Ich that ihr Unrecht", ruft er dem Narren gegenüber aus (II, 1), an Cordelia denkend. Dieses scheinbar verloren hingeworfene Wort empfängt seine volle und tiefe Bedeutung durch Kents Äußerung, in welcher er erzählt, daß Lear Cordelia nicht sehen will (IV, 3):

Ihn überwältigt so die Scham — sein harter Sinn,
Der seinen Segen ihr entzog, sie preisgab
Dem fremden Zufall, an die bösen Schwestern
Ihr Erb' und Recht vergab — das alles hat
So gift'gen Stachel, daß die Scham ihn brennt
Und von Cordelien fern hält.

Dieser Stachel einer tief empfundenen Schuld und eines quälenden Gewissens wird immer scharf erhalten durch den Narren, den man mit Recht das Gewissen des Königs genannt hat. Je mehr nun das Herz des Königs durch den Stachel des Gewissens verwundet ist, desto empfindlicher wird seine Seele durch die schmachvolle Undankbarkeit, welche er von den entarteten Töchtern erfährt, und eine Menge von Umständen wirken zusammen, um den schon bei seinem ersten Thun von der Verkehrtheit beherrschten Mann in vollen Wahnsinn zu stürzen. Mit dem Schuldbewußtsein verbindet sich das Gefühl der Ohnmacht, die um so bitterer empfunden wird, je herrischer ehemals der König seinem Willen und Eigenwillen Gehorsam erzwang. Er nimmt keineswegs die verbrecherische Undankbarkeit der Töchter als eine verdiente Strafe für seine „Sünden" geduldig hin, wie der Lear des alten Dramas, sondern das gesteigerte Gefühl, daß er ein Mann ist, an dem man mehr gesündigt hat, „als er selbst sündigte", fördert seinen Wahnsinn. Dieser gehört, wie physische Krankheit, in das Gebiet des Häßlichen; aber das Häßliche des Wahnsinns ist mit dem Häßlichen des Bösen und der Schuld in der Person Lears auf das innigste verbunden. Dieses Häßliche läßt die Poesie nicht nur zu, sondern sie fordert es. Die Tiefe und Breite, in welcher es auftritt, gestaltet es zum Erhabenen; und es vernichtet sich selbst durch die Mächte des Guten, welche in dem Bösen verhüllt und geheimnisvoll wirken, und aus seiner Vernichtung leuchtet

der Sieg des guten und reinen Willens in beruhigender Schönheit hervor. Die Darstellung des Bösen wirkt als energischer Kontrast; die Darstellung des aus der Schuld entsprungenen Wahnsinns dient nicht minder der Kontrastwirkung — und in einem so kontrastreichen Drama, wie König Lear ist, hat der Wahnsinn die Bedeutung, die reine Schönheit des ungebrochenen und schuldlosen Seelenlebens nur um so klarer erscheinen zu lassen.

Was wir in dem Wahnsinn Lears besonders betont haben, ist die Schuld des Königs, welche von seinem Gewissen selbst anerkannt wird. Dasselbe Verhältnis ist in dem Charakter und der Seelenkrankheit der Lady Macbeth wahrnehmbar. Lady Macbeth und ihr Gemahl stehen in ihrer Anlage und Entwickelung in einem umgekehrten Verhältnisse. Man sollte erwarten, daß dem schwankenden Charakter Macbeths, dem ein Übermaß von Phantasie die richtige Beurteilung der Verhältnisse schmälert, der nach der Ermordung Duncans von den Qualen des Bewußtseins bis zur Verzweiflung beherrscht wird, in wirklichen Wahnsinn gestürzt werde. Bis zu krankhafter Seelenstimmung führt ihn seine unheilvolle Phantasiebegabung in Visionen. Mit dem Vorsatze, den Duncan zu ermorden, beschäftigt, sieht er den Dolch, „das Truggebilde des fieberhaft entzündeten Gehirns", er sieht auf dem Stahl und Griffe Tropfen Bluts (II, 2). Die Angst des mordbelasteten Bewußtseins steigert seine visionäre Anlage: er sieht den Geist des ermordeten Banquo bei dem Gelage, den kein anderer sieht (III, 5). Daß diese krankhaften Aufregungen, verbunden mit schlaflosen Zuständen und einem gequälten Bewußtsein, ihn nicht zum Wahnsinn führen, hat seinen Grund in der ununterbrochenen, wenn auch verbrecherischen Thätigkeit. Ihm gegenüber erscheint Lady Macbeth als die überlegene Kraft; den schwankenden Gemahl treibt sie zur Ermordung des Duncan mit höhnender Beredsamkeit; ihr eindringender Verstand, von der Phantasie weit minder beeinflußt, verspottet als Truggebilde die Visionen Macbeths; sie scheint kaltblütig zu berechnen, daß das verbrecherische Unternehmen gelingen, alle Mordschuld auf Duncans Diener fallen muß; mit kaltem Blicke in die Verhältnisse trägt sie die Dolche in das Schlafzimmer Duncans zurück, was Macbeth nicht wagte, und vergoldet mit dem Blute der Kämmerer Gesicht, daß die Schuld ihnen beigemessen werde, denn

Schlafende und Tote
Sind bloße Bilder; nur ein kindisch Auge
Schreckt der gemalte Teufel. (II, 2.)

Während Macbeth, seine blutbefleckten Hände mit Entsetzen anschauend, weiß, „nicht des großen Meergotts Ocean könne das Blut von seiner Hand abwaschen, weit eher werde diese Hand mit Purpur die unermeßlichen Gewässer färben und Grün in Rot verwandeln", sagt Lady Macbeth scheinbar kühl: „Auch meine Hände tragen die Farbe der deinen; doch schämt' ich mich, hätt' ich solch blasses Herz. All eure Festigkeit hat euren Dienst geflohn, verliert euch nicht so ärmlich in Gedanken" (II, 2). So entschlossen und von der Greuelthat unbezwungen erscheint sie, daß Macbeth schon früher ihre Tapferkeit preisen konnte:

Gebier mir Söhne nur;
Aus deinem unschreckbaren Kernstoff sollte
Nur Männliches erstehn,

und wie sehr sie sich selbst besitzt, hatte sie in der vollendeten Heuchelei bei der Begrüßung Duncans gezeigt. — Und dieses Weib von so hartem Sinne sehen wir später in gebrochenem Seelenzustande. Ihre Krankheit ist das Schlafwandeln, „eine große Zerrüttung in der Natur, zu gleicher Zeit die Wohlthat des Schlafs zu genießen und die Geschäfte des Wachens zu verrichten" (V, 1). Die Handlungen und Äußerungen dieses Schlafwandelns sind großartige Offenbarungen des schuldbeladenen Gewissens. In der Zerrüttung der Seele erscheint das Strafgericht des sittlichen Geistes, den sie verhöhnt hatte. In Macbeth selbst vollzieht sich dieses Strafgericht in der wiederholt auftretenden Qual der Schlaflosigkeit und beunruhigenden Träume. Die prophetische Stimme, die er zu vernehmen glaubte, als er den schlafenden Duncan ermordet hatte, eine lyrisch-individuelle Verherrlichung des Schlafs und seiner Wohlthaten, die Stimme, „Glamis erschlug den Schlaf und drum wird Cawdor nicht schlafen mehr, Macbeth nicht schlafen mehr", ist in Erfüllung gegangen, und Lady Macbeth bestätigt die Wahrheit dieser Stimme durch die Äußerung: „Dir fehlt die Würze aller Kräfte, Schlaf" (III, 5). Macbeth mit dem Glanze des Purpurs, aber des blutbefleckten, bekleidet, ist ruhelos: er selbst bekennt es, daß er in Angst verzehrt das Mahl

und in der Bedrängnis grauser Träume schläft, die ihn allnächtlich schütteln. Er wünscht lieber bei dem Toten zu sein, den, Frieden sich zu schaffen, zum Frieden er gesandt, als auf der Folter der Seel' in ruheloser Qual zu zucken (III, 2). Lady Macbeth sucht diese trüben Bilder ihres Gatten durch stoische Reflexionen zu verscheuchen: „Was unheilbar, vergessen sei's. Geschehn ist, was geschehn" (III, 2). Sie hatte schon immer den Gatten gemahnt solcher Thaten, wie die Ermordung Duncans ist, nicht grüblerisch zu gedenken: „man fiel' in Wahnsinn sonst" (II, 2). Aber alle ihre Reflexionen halten nicht stand vor dem sittlichen Geiste, der mit unzerstörbarer Macht über ihr herrscht und sich in ihrem Schlafwandeln manifestiert. Sie war die Genossin ihres Gemahls bei der Ermordung des Königs, Verwandten, Gastfreundes gewesen: sie muß sein Schicksal tragen. Wie sehr sie im Zustande des Wachens die verfolgenden Erinyen, den Zweifel und die Reue, die ihre Einsamkeit quälten, von sich fern zu halten sucht, sie steigen aus ihrer kranken Seele auf im Schlafe: „ein wenig Wasser," hatte sie den Seelenschrecken ihres Gemahls gegenüber geäußert, „nimmt diese That von uns, wie leicht ist sie dann!" Aber in ihrem Schlafwandeln hilft kein Wasser, die Blutflecken von ihren Händen hinwegzutilgen: immer empfindet sie den Blutgeruch: „alle Wohlgerüche Arabiens werden diese kleine Hand nicht wieder wohlriechend machen" (V, 1). Sie hatte den Gatten gebeten der verbrecherischen Thaten nicht mit Grübeln zu gedenken, um dem Wahnsinne vorzubeugen; aber ihre Seelenkrankheit nimmt dieses Grübeln nur verstärkter auf: noch meint sie nicht fürchten zu müssen, wer es weiß, da niemand die Macht zur Rechenschaft ziehen kann; aber die gewissenskranke Seele widerlegt diese selbstbeschönigenden Meinungen durch gesteigerte Vorwürfe: nicht bloß die Ermordung Duncans, sondern auch die Greuelthaten Macbeths gegen Banquo und die Familie Macduffs, an denen sie keinen Anteil hatte, belasten ihren Sinn und erpressen dem wehbeladenen Herzen unermeßliches Seufzen. Die Visionen Macbeths, als er Banquos Geist sah, hatte sie als Bilder der Furcht gegeißelt, als Trugbilder, „die zu einem Ammenmärchen passen, am Kamin erzählt von der Großmama", aber diese „Trugbilder" sind für die Schlafwandelnde eine schroffe Wahrheit, eine erschreckende Wirklichkeit

geworden. Das Strafgericht, das in ihrer Seelenkrankheit und durch dieselbe sich an ihr vollzieht, ist um so wirksamer und bedeutungsvoller, je schroffer und unvermittelter es hereinzubrechen scheint. Man hat es bedauert, daß Shakespeare in der Charakteristik der Lady Macbeth gleichsam sprungweise verfahren sei, daß er die Zeichnung der allmählichen Übergänge aus dem gesunden Zustande in den kranken, die er in der Person Lears so meisterhaft hervortreten ließ, in der Darstellung der Lady Macbeth unterlassen habe. In diesem Umstande liegt eine ästhetische und psychologische Weisheit des Dichters. Eine ästhetische: sie beruht auf dem Geheimnisvollen und dem Schweigen. Wie sehr das Geheimnisvolle auf das Gemüt zur Spannung des Interesses wirkt, mag man bei Shakespeare überhaupt, insbesondere aber im Hamlet bewundern. In der Zeichnung der Lady Macbeth tritt das Geheimnisvolle in dem Umstande hervor, daß sie nach der fünften Scene des dritten Aktes bis zum Anfang des fünften nicht auf der Bühne erscheint. Ihre letzten Worte an ihren Gemahl waren gewesen: „dir fehlt die Würze aller Kräfte, Schlaf" (III, 5). Noch scheint sie in sich sicher und fest: aber wir erinnern uns, sie hatte schon früher im Selbstgespräch gesagt (III, 2):

Nichts ist gewonnen, alles ist dahin,
Stehn wir am Ziel mit unzufriednem Sinn;
Viel sichrer das zu sein, was wir zerstört,
All daß uns Mord ein schwankend Glück gewährt.

Ein schwankendes, ein zweifelhaftes Glück (doubtful joy)! Mit zärtlichem Vorwurf fragt sie den Gemahl: „was weilst du so allein, nur in Gesellschaft trauriger Gedanken, die besser gleich mit dem gestorben wären, an den sie denken?" Die Einsamkeit des Gemahls ist ihr eigenes Los. In ihr brütet sie über ihr zweifelhaftes Glück. Während der fünften und sechsten Scene des dritten Aktes, während der Ereignisse im vierten, der Verhandlungen Macbeths mit den Hexen, während der Ermordung der Familie Macduffs sehen wir Lady Macbeth nicht; aber das Bild des einsam über die Vergangenheit sinnenden Weibes ist uns immer gegenwärtig; daß wir sie vereinsamt wissen, sich selber die Gesellschaft, nicht mehr die Vertraute des in wüster Grausamkeit fortstürmenden Gatten, der Mitteilung bedürftig und zum Schweigen verurteilt, erhöht ihre Gestalt für unsere

Einbildungskraft zu einer hochbedeutenden Erscheinung. So war Bellerophontes einsam, welcher den Göttern verhaßt in Aleions Feldern umherirrte, innen das Herz sich verzehrend, der Sterblichen Pfade vermeidend (Hom. Il. VI, 202); so einsam war nach der Vorstellung des Chores der Mörder des Laius, welcher im wüsten Wald irrte unter Felsen, ein verwilderter Bergstier, auf des traurigen, schaurigen Elends Weg, des Menschenverkehres beraubt (Soph. OT. 476 fg.). In dieser Einsamkeit bleibt Lady Macbeth noch Herrin ihres Geheimnisses am Tage: in der Nacht wird der Schlaf der Verräter der kranken Seele. „Beladene Seelen beichten ihr Geheimnis dem tauben Kissen (V, 1)." So besaß der stärkere Richard III., ein heuchlerischer Selbstherr seiner Gedanken, am Tage sich selbst; aber in der Nacht beunruhigen ihn bange Träume (IV, 1), die in der Nacht vor der Schlacht bei Bosworth zu drohenden und rächenden Gestalten für sein gequältes Gewissen sich erheben (V, 3). Lady Macbeths Seelenkrankheit im Schlafwandeln ist daher auch psychisch und moralisch gerade durch ihre Einsamkeit tief begründet. „Was wider die Natur gesündigt wird", sagt der einsichtsvolle Arzt (V, 1), „erzeugt auch unnatürliche Zerrüttung." Gegen die Natur hatte sie gesündigt: zu einer That hatte sie, ein Weib, den Gatten gespornt, der ihr das ernste Wort entgegengesetzt hatte: „Ich wage alles, was dem Manne geziemt; wer mehr wagt, ist kein Mann." Um dieses zu können, mußte sie, sich über die Weibesnatur frevelhaft hinaus steigernd, sich „entweiben." Sie ruft (I, 5) die Geister zu Hilfe, die auf Mordgedanken lauschen, sie ihres Geschlechts zu entäußern (unsex):

Verdickt mein Blut,
Sperrt jeden Weg und Eingang zum Gewissen
(Stop up th' access and passage to remorse),
Daß kein anklopfend Mahner der Natur
Den grimmen Vorsatz lähmt, noch friedlich ihn
Vom Ziele trennt; kommt an die Weiberbrust,
Trinkt Galle statt der Milch, ihr Morddämonen,
Wo ihr auch weilt, dem scheuen Aug' unsichtbar,
Zum Unheil der Natur! Komm schwarze Nacht,
Umwölk' dich mit dem dichsten Dampf der Hölle!

Ihr ruchloses Gebet in seiner fieberhaft gesteigerten Sprache, das eine vollständige Verkehrung der Natur und ihrer Normalität wünscht,

hat sie sich selbst erfüllt und naturgemäß mußte es in ihrer Seelenkrankheit in Erfüllung gehen. Sie steigerte ihre Unnatur in der Versicherung:

Ich hab' gesäugt und weiß, wie süß
Die Liebe zu dem Kinde ist, das ich tränke,
Doch würd' ich, während's mir ins Antlitz lächelt,
Die Brust ihm vom zahnlosen Munde reißen
Und ihm das Hirn zerschmettern, hätt' ich's so
Geschworen wie du jenes schwurst.

Dieser so heillosen Entfremdung von der Wahrheit der Natur und Liebe entspricht die Entfremdung, die das Bewußtsein der Schuld, welches Macbeth durch immer neue Schuld vergeblich zu betäuben sucht, zwischen den Gatten hervorbringt. Bei der Nachricht von dem unheilvollen Tode seiner Gemahlin hat Macbeth in seiner Seele keinen Raum für liebevolle Teilnahme:

Sie hätte später sterben können; — es hätte
Die Zeit sich für ein solches Wort gefunden.

Je schmerzlicher sich Lady Macbeth in ihrem Gemahl getäuscht hat und um das gehoffte Glück betrogen sieht, je stärker sie in ihrer Einsamkeit die wachsende Entfremdung empfindet, desto mehr erwachen die gewaltsam unterdrückten Pietäts- und Wahrheitsempfindungen und knüpfen an jene Gesinnungen an, mit welchen sie vor der Ermordung Duncans zurückbebte, weil er ihrem Vater glich, an jene Schwäche des Weibes, mit welcher sie bei der Schilderung Macbeths von Duncans Ermordung (II, 3) ausruft: „Helft mir von hinnen, O!" Sie fingiert nicht eine Ohnmacht, wie Delius meint, sie ist wirklich entsetzt über die Blutthat, welche Macbeth als eine ihm fremde mit einer Anschaulichkeit darstellt, wie sie nur aus dem eigenen Bewußtsein der Schuld entspringen kann (II, 2). In Lady Macbeth tritt hier dieselbe Schwäche hervor, welche sie veranlaßte zur Hebung ihrer wankenden Kraft zum Weine ihre Zuflucht zu nehmen (II, 1). Aus dieser Beschaffenheit der Weibesnatur entspringen in ihrer Einsamkeit mit unabweislicher Notwendigkeit die Qualen ihres Gewissens, und der einsichtsvolle Arzt sagt mit Recht: Sie bedarf des Beicht'gers mehr noch als des Arztes (V, 1).

Wenn es wahr ist, daß bei Lear und Lady Macbeth die Seelenkrankheit eine Folge der Schuld ist, so ist dadurch dieselbe nicht

als isolierte Erscheinung, sondern im tiefen Zusammenhange mit der poetischen Gerechtigkeit dargestellt worden. Ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Wahnsinn, wie er in der Wirklichkeit vorkommt und wie ihn die Dichtung behandelt, ist hierdurch gegeben. Der Wahnsinn in der Dichtung schließt demnach ein Gericht ein, welches an der Schuld vollzogen wird. Nicht minder stark tritt jener Unterschied hervor in einem zweiten Verhältnisse. In der Tragödie bemerken wir oft die Erscheinung, daß die That der Schuld, an sich unzweifelhaft als Schuld, eine Strafe als Gericht für andere Schuldige enthält. Nach der Auffassung des Aeschylus in der Orestie wird die Schuld des Agamemnon gestraft durch das Verbrechen der Klytämnestra, dieses durch die That des Orestes, welcher die Strafe an der Mutter vollziehend in eine Schuld sich verstrickt. Dieselbe Erscheinung kann man in Richard III. wahrnehmen; sein Mordsinn rafft Schuldige hinweg selbst Schuld begehend. Dieses Verhältnis hat Hamlet, nachdem er den Polonius getötet hat, selbst ausgesprochen (III, 4):

Der Himmel hat gewollt,
Um mich durch dies und dies durch mich zu strafen,
Daß ich ihm Diener muß und Geisel sein.

In der Darstellung des Wahnsinns geht Shakespeare ähnlich zu Werke. Schuld und Gericht über andere vereinigen sich in dem Wahnsinne. Lear und Ophelie geben hierzu Beispiel und Erklärung. Mit der Betrachtung derselben hängt die Frage nach der Ausdehnung der Wahnsinnsscenen eng zusammen. „Bei König Lear", sagt Rümelin (Shakespeare-Studien p. 94) „stört uns die Breite und Ausdehnung, die dem Phänomen des Irrsinns gegeben wird; ein ganzes Stück hindurch läßt sich das nicht ertragen; der Zustand erscheint dadurch als ein habitueller, endloser; nur der Tod kann Lear und uns erlösen, und doch läßt er so lange auf sich warten und kann im Grund auch nicht anders als durch Zufälle herbeigeführt werden." Hiernach könnte es scheinen, als ob Lear das ganze Stück hindurch vom Wahnsinn beherrscht und nur durch den Tod von demselben erlöst werde. Allein der eigentliche Wahnsinn Lears beginnt erst in der vierten Scene des dritten Akts, als der unglückliche König den scheinbar wahnsinnigen Edgar erblickt, dem er wirklichen Wahnsinn

zuschreibt; denn wenn wir auch gleich in der ersten Scene, in welcher Lear auftritt, eine leidenschaftlich verblendete, verwöhnte und verkehrte Gesinnung wahrnehmen, so kann doch dieselbe so wenig Wahnsinn genannt werden, als wir die verführbare Leichtgläubigkeit und die leidenschaftlichen Ausbrüche Othellos Wahnsinn nennen. Außerdem wird Lears Wahnsinn geheilt und endet am Schlusse des vierten Aktes. Die Scenen seines wirklichen Wahnsinns sind außerdem von andern Scenen, in welchen der König nicht auftritt, unterbrochen. Der Wahnsinn desselben ist nicht, wie Rötscher (Shakespeare in seinen höchsten Charaktergebilden p. 110) sagt, eine totale Verwirrung des Geistes. Vielmehr sind die Stellen, in welchen er nur Irrsinn spricht, die geringeren an Zahl. Die Beschaffenheit seines kranken Zustandes hat Edgar (IV, 6) treffend charakterisiert als ein Durcheinander von Witz und Aberwitz, Vernunft im Wahnsinn. Ja man darf sagen, daß die Vernunft den Wahnsinn Lears bei weitem überwiegt und durch diesen Umstand wird Lears Wahnsinn nicht bloß erträglich, sondern die Ausdehnung desselben auch notwendig. Was den König beherrscht, ist der herznagende Gedanke an die Undankbarkeit seiner verwilderten Töchter. „Undankbarkeit, du marmorherz'ger Teufel, abscheulicher, wenn du dich zeigst im Kinde, als Meeresungeheuer" (I, 4), hat er schon im noch gesunden Zustande mit schmerzlichster Empfindung gesagt. Zwar ist er seiner an Cordelia begangenen Schuld sich bewußt: aber er weiß auch, daß er ein Mann ist, „an dem man mehr gesündigt als er sündigte" (III, 2). Dieses Bewußtsein verbunden mit dem Gedanken an die königliche Gewalt („Jeder Zoll ein König") macht ihn zum Richter. So hatte auch Oedipus (Soph. OC. 266 fg.) gesagt, daß er seine Thaten mehr erlitten als verübt habe, und in diesem Gefühl war er zum Richter geworden über seine undankbaren Söhne. Die Richterscene im König Lear ist Vernunft im Wahnsinn. Er hält Stühle für seine Töchter, den Edgar für einen hochgelehrten Thebaner, Athener, Philosophen, nennt ihn Richter im Talar, bezeichnet ihn als Unparteilichkeitskollegen, den Kent als Mitbeeidigten (III, 4 u. 6); aber aus der Nacht dieses Irrsinns leuchten die Blitze der Wahrheit und des gerechten, die Bestechung abweisenden Urteils, welches Goneril und Regan erfahren. Es ist ein tiefpoetischer Zug, daß der König in seinem

Irrsinn die Rolle seines Narren übernimmt, nachdem dieser um Mittag zu Bette gegangen und gebrochenen Herzens von dem Schauplatze des Elends und der Verwirrung geschieden ist. Der Narr war der Richter des Königs aus Liebe und Treue. In immer neuen Formen des Ausdrucks verurteilte er das Verfahren des Königs gegen seine Töchter: „dieser Mensch hat zwei von seinen Töchtern verbannt und der dritten wider Willen seinen Segen gegeben" (I, 4); „er hat seine Töchter zu seinen Müttern gemacht, die einen gehorsamen Vater aus ihm machen werden" (I, 4); „Lear war ein feiner Gesell, als er noch nicht nötig hatte sich um das Stirnrunzeln seiner Töchter zu bekümmern" (I, 4). Mit der Freiheit des Narren nannte er den König einen Narren in Wort und Lied (I, 4; I, 5). Er erhob sich in seinen Richterausprüchen von dem speciellen Falle des Lear zu allgemeingültigen Gedanken und Sentenzen und spricht in den Worten der Volksweisheit und des Volkswitzes; er beleuchtete das Wesen und Schicksal der Wahrheit (I, 4), den Gegensatz von Treue und heuchlerischem Scheine (II, 4). Alle seine Gedanken hüllte er in das Gewand der Narrheit: in paradoxen, scheinbar zusammenhangslosen, volkstümlichen, symbolischen, bildlichen, witzigen Wendungen brachte er dem Könige seine Thorheit immer von neuem zum Bewußtsein. — In der Zeit des Wahnsinns übernimmt der König selbst die Rolle des dahingeschiedenen Narren. Die Erkenntnis der von diesem ausgesprochenen Gedanken ist nun in Lears Empfindung heimisch: der Narr hatte zu ihm gesagt: „all deine anderen Titel hast du ja weggeschenkt; mit dem Titel eines Narren wurdest du geboren" (I, 4); ähnlich sagt (der wahnsinnige) Lear (IV, 6): „wenn wir geboren werden, weinen wir, daß wir auf dieser großen Narrenbühne nun angekommen sind." Von dem Schicksal der Wahrheit hatte der Narr gesagt (I, 4): „Wahrheit ist ein Hund, der ins Loch muß und hinausgepeitscht wird, während Donna die Petze am Feuer stehen und stinken darf." Dieser den Weltlauf bezeichnende Satz, den Lear eine bittere Pille für sich selbst nennt (I, 4), wird für ihn zugleich mit den Reflexionen des Narren über Schein und Treue ein immer erneuter Gegenstand seiner schweifenden Gedanken. So sagt der König, durch die schlimmsten Erfahrungen bekehrt, in Bezug auf seine Töchter (IV, 6): „Ja und Nein zu sagen, zu allem, was ich sprach! Ja und Nein

zugleich war keine gute Theologie!" — So ist durch den Umstand, daß der wahnsinnige Lear die Rolle des Narren selbst übernimmt, daß er durch unendliche Leiden vertieft gerade im Wahnsinn ein Richter wird, wie es der Narr vorher war, ein großer, ästhetisch höchst wirksamer Kontrast innerhalb des Gesamtcharakters Lears eingetreten. In den vom Wahnsinn freien Tagen war Lear den selbständigen Aussprüchen und Mahnungen der Wahrheit und Treue (man denke an Kent und Cordelia) unzugänglich gewesen und hatte dem Scheine und der heuchlerischen Lüge geglaubt; in hartem Eigenwillen war er sich selbst das Gesetz: in den Zeiten des Wahnsinns entbinden sich in seiner Seele mit widerstandsloser Kraft die wahren Einsichten in das Wesen des Menschen und echt menschliche Gefühle. So war der König Oedipus, als er die physische Sehkraft besaß, im Innern über sein Schicksal geblendet und das Licht der Geistesklarheit ging ihm auf, als sein Augenlicht verloren war. Bereits an der Schwelle des Wahnsinns spricht Lear die einfach wahren Sätze aus, welche aus dem Gefühl schlichter Menschlichkeit stammen. Die Not ist ihm eine seltene Künstlerin, die Gemeinstes kostbar macht (III, 2); beim Anblick Edgars tritt ihm der schroffe Unterschied ins Bewußtsein, der zwischen Überfluß und Bettlerarmut besteht (III, 4):

Nimm Arzenei, o Pomp!
Gieb preis dich, fühle, was das Elend fühlt,
Daß du hinschütt'st für sie dein Überflüss'ges
Und rettest die Gerechtigkeit des Himmels!

Der selbstbewußte König kennt jetzt die menschliche Schwäche: „Sie sagten mir, ich sei alles in allem: erlogen, ich bin nicht fieberfest" (IV, 6). Die Heuchelei und der Schein, das Ansehen der äußern Macht und die Bestechlichkeit finden an dem „Wahnsinnigen" einen strengen, wahrheitsgetreuen Richter, der durch den Kontrast Schein und Wesen hell beleuchtet. Diese Betrachtung des Gegensatzes von Schein und Wahrheit, die Verurteilung der Heuchelei hatten den König schon vor dem Ausbruch des Wahnsinnes beschäftigt: von der Furchtbarkeit der empörten Natur gemahnt, mahnte er selbst (III, 2):

Zittre, du Frevler,
Auf dem verborgne Unthat ruht, vom Richter
Noch ungestraft! — Versteck dich, blut'ge Hand;

Meineid'ger Schalk und du, o Tugendheuchler,
Der in Blutschande lebt! Zerscheitre, Sünder,
Der unterm Mantel frommer Ehrbarkeit
Mord stiftete!

Im Zustande seines erschütterten Sinnes verurteilt Lear die Wollust, die sich den Schein der Reinheit giebt (IV, 6), ebenso die bestochene und bestechliche Gerechtigkeit (IV, 6). Zu der ersten der beiden Stellen macht K. Stark in seiner sorgfältigen Schrift über König Lear (Stuttgart 1871) aus irrenärztlicher Erfahrung p. 72 fg. die Bemerkung: „Weiter giebt uns Shakespeare in der wegen der Stärke ihrer Ausdrücke und wegen ihrer scheinbaren Zusammenhangslosigkeit viel berufenen und angefochtenen Stelle:

Dem schenk ich's Leben: was war sein Vergehn?
Ehebruch!
Du sollst nicht sterben. Tod um Ehebruch? Nein, ꝛc.

einen Zug, welcher in der Schilderung eines Tobsüchtigen nicht fehlen durfte. Es ist eine nur zu häufige Äußerungsweise der Tobsucht, daß die Kranken alles Schamgefühl verlieren und sich zu unsaubern und obscönen Worten und Handlungen hinreißen lassen." Diese Erfahrung, auf Lear und seine die Wollust und Heuchelei verurteilenden Worte angewandt, bringt eine unrichtige Vorstellung hervor. Vielmehr zeigt sich Lear auch in diesen Worten innerhalb des Wahnsinns als einen Richter. Das Schamgefühl hätte Lear verloren, wenn er an den Vorstellungen der Wollust ein Gefallen fände. Er verurteilt die Unkeuschheit, die sich den Schein der Reinheit giebt, mit dem Gefühle und in der Sprache der Empörung über die Heuchelei, die er von seinen entarteten Töchtern erfahren hat. Die Ausdrücke des Königs sind leidenschaftlich stark, wie die Leidenschaftlichkeit sein inhärierender Charakterzug ist. Ähnliche Worte hatte Shakespeare schon dem Hamlet in den Mund gelegt, als er das Verhältnis seiner Mutter zu seinem Oheim verurteilte (III, 4):

Scham, wo ist dein Erröten? rebellische Hölle,
Empörst du dich in der Matrone Gliedern,
So sei die Keuschheit der entflammten Jugend
Wie Wachs und schmelz' in ihrem Feuer hin;
Ruf keine Schande aus, wenn heißes Blut

Zum Angriff stürmet: da der Frost ja selbst
Nicht minder kräftig brennt und die Vernunft
Den Willen kuppelt.

Auch Posthumus im Cymbeline, über die vermeintliche Untreue und Unkeuschheit seiner Gemahlin empört, spricht die Verurteilung derselben in gleich kolossalen Ausdrücken aus (III, 1). Der Dichter leiht dem Lear Worte, die seiner eignen Phantasie geläufig waren. Die „rebellische Hölle, die sich empört in der Matrone Gliedern" (im Hamlet), der vor der Leartragödie gedichtet ist, kehrt in Lears Worten wieder in der individualisierenden Darstellung: „nur bis zum Gürtel sind sie den Göttern eigen: jenseit alles gehört den Teufeln, dort ist Hölle, Nacht, dort ist der Schwefelpfuhl, Brennen, Sieden, Pestgeruch" (IV, 6). Die Worte Lears von der Zierdame, deren Antlitz nach Lears Worten Schnee in ihrem Schoß weissagt (simpering dame, whose face between her forks [1] presageth snow IV, 6), kommen ähnlich in des Posthumus Rede vor (II, 5): „mir schien sie rein wie ungesonnter Schnee." Wir sagten früher, daß im Zustande des Wahnsinns sich gerade die rein menschlichen Eigenschaften und Einsichten Lears entbinden: dieser Umstand ist auch sichtbar in den Worten des Königs, in welchen er das Bild des „Ansehns" zeichnet, das Verhältnis von Schuld und Gericht im Menschenleben darstellt und die bestechliche Ehrfurcht vor dem Reichtum hervorhebt (IV, 6):

Dem Hund im Amt gehorcht man.
Du schuft'ger Büttel, weg die blut'ge Hand;
Was geißelst du die Dirn'? Den eignen Rücken
Entblößt! Dich lüstet das mit ihr zu thun,
Wofür dein Arm sie peitscht. Der Wuchrer hängt den Gauner,
Durch Lumpen blicken kleine Fehler vor,
Seide und Samm't birgt alles. Hüll' in Gold die Sünde,
Der starke Speer des Rechts bricht harmlos ab; —
In Lumpen, — des Pygmäen Halm durchbohrt sie.
Kein Mensch ist schuldig, keiner, sag' ich, keiner.

---

1) In diesem Ausdrucke nimmt Lears Phantasie das Wort wieder auf, welches er bei seiner Charakteristik des Menschen (III, 4, Delius Anm. 41) gebraucht hatte: unaccommodated man is no more but such a poor, bare, forked animal as thou art (Edgar).

Der als wahnsinnig dargestellte Lear spricht auch hier als Richter, und der Dichter legt ihm die Betrachtungen in den Mund, die seine eigne Seele tief beschäftigten. Ähnlich wie der „wahnsinnige" König sprach der vernünftige König in Ende gut, alles gut (II, 2) von dem „Ansehn" (authority), der Ehre und der Verehrung, der Schmeichelei des Weltlebens:

Erhabner Rang bei sündlichem Gemüte
Giebt schwülstig hohle Ehre; wahre Güte
Bleibt gut auch ohne Rang, das Schlechte schlecht;
Nach innerm Kern und Wesen fragt das Recht,
Nicht nach dem Stand.
Das Wort fröhnt wie ein Sklav
Jeglicher Gruft, auf jedem Epitaph
Lügt es Trophäen; oft schweigt's und dem Gedächtnis
Ehrwürd'ger Namen läßt es als Vermächtnis
Vergessenheit und Staub.

Und in Bezug auf die Rechtsprechung des Weltlebens hatte auch Claudius (vor Lear) im Hamlet (III, 3) gesagt:

In den verderbten Strömen dieser Welt
Kann die vergold'te Hand der Missethat
Das Recht wegstoßen, und ein schnöder Preis
Erkauft oft das Gesetz.

Wir haben im Lear den Wahnsinn aus einer Schuld und der Anerkennung desselben durch das Gewissen hergeleitet; wir werden vielleicht auf Widerspruch stoßen, wenn wir dieselben Verhältnisse zur Erklärung für Opheliens Wahnsinn geltend machen. In dem wahnsinnigen Lear sahen wir zugleich einen Richter über Sünden, die an ihm begangen waren, und über Sünden, welche das Leardrama überhaupt zeichnet und brandmarkt, und die bezeichneten Stellen sind gerade die „Vernunft im Wahnsinn." Es wird vielleicht als eine Paradoxie erscheinen, wenn wir auch in Opheliens Wahnsinn die Züge des richtenden und verurteilenden Sinnes eingeschlossen sehen. Beide Beziehungen treten in Opheliens Charakter hervor; aber ihre zur tieferen und breiteren Reflexion nicht aufgeschlossene Natur kann und darf nach den Intentionen des Dichters nicht in lichtvoller Klarheit, sondern nur in Dämmerungen sich äußern. Ophelie ist nicht schuldfrei: nicht die Schuld hat sie begangen, welche ihr L. Tieck in

den Dramaturgischen Blättern II, p. 86 und Freiherr von Friesen in den Briefen über Hamlet p. 297 fg. zuschreiben. Beide sehen in ihr ein gefallenes Mädchen, welches, wie Tieck sagt, „im Rausche der Leidenschaft und Hingebung dem liebenswürdigen Prinzen schon längst so viel gewährt hat, daß die Warnungen des Laertes viel zu spät kommen." Die Dichtung selbst verteidigt die anmutige Jungfrau gegen solche unberechtigte Anschuldigungen und Fr. Vischer (Kritische Gänge II, p. 96) hat es in beredtester Weise gethan. Ophelie hätte zu ihrem Vater nicht in Bezug auf Hamlet sagen können: „Er hat mit seiner Lieb' in mich gedrungen in aller Ehr' und Sitte und hat sein Wort beglaubigt beinah durch jeden heil'gen Schwur des Himmels" (I, 3), wenn sie schuldig wäre; und der Dichter hätte durch Laertes am Grabe der Ophelia nicht aussprechen können: „Ihrer schönen unbefleckten Hülle entsprießen Veilchen! Ich sag' dir, harter Priester, ein Engel am Thron wird meine Schwester sein, derweil du heulend liegst" (V, 1), wenn er sie in ihrer Reinheit verletzt gedacht hätte. Laertes nennt sie „Maienrose" und sagt von ihr (IV, 5): „Schwermut und Trauer, Leid, die Hölle selbst macht sie zur Anmut und zur Artigkeit." Die Königin streut Blumen auf ihr Grab mit den Worten (V, 1): „Der Süßen süßes; Lebe wohl. Ich hoffte, du solltest meines Hamlets Gattin sein. Dein Brautbett dacht' ich, süßes Kind, zu schmücken, nicht zu bestreu'n dein Grab."[1] Auch die

1) Es ist wichtig, daß auch die medicinische Wissenschaft die Keuschheit Opheliens für unverletzt erklärt; so Prof. K. Thiersch, Medicinische Glossen zum Hamlet, Nord und Süd Bd. 6 p. 245, Dr. Hirschfeld, Ophelie ꝛc., Danzig und Leipzig 1881, p. 50 fg. — Wie sie zu den Liedern (IV, 5) kam, welche von verschiedenen Interpreten als Beweise ihrer verletzten Unschuld angesehen werden, hat Thiersch p. 245 erklärt, eine Erklärung, mit welcher man die trefflichen Worte von Helena Faucit Martin im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft 17 p. 236 vergleichen mag. Dagegen schreibt K. Dietrich, Hamlet, der Konstabel der Vorsehung, Hamburg 1883, p. 53 der Ophelie eine „durchaus sinnliche und lüsterne Natur" zu. „Hamlet", sagt er, „nennt sie eine Nymphe und bei ihrem Tode ist sie sirenengleich auf dem Wasser dahingeschwommen, wie ein für das feuchte Element besonders begabtes Wesen. Mythologie und Volksglaube verleihen den Nymphen, Sirenen u. s. w. den mit der befruchtenden Kraft des Wassers im engen Zusammenhange stehenden Charakter sinnlicher Begehrlichkeit, und es ist nicht zu verkennen, daß Shakespeare mit solchen An-

Worte des Priesters am Grabe der Ophelia: „Hier gönnt man ihr doch ihren Mädchenkranz und das Bestreun mit jungfräulichen Blumen“ (V, 1), hätte der Dichter für eine gefallene Unschuld nicht schreiben können. Was wir aber ihre Schuld nennen, ist der Umstand, daß auch sie zu einer Handlung in mißverstandenem Gehorsam sich bestimmen läßt, die dieser naiv arglosen Seele nicht würdig ist. Es ist eine trübe und unreine Atmosphäre in dem Hamletdrama: das Geheimnis, der Schein, die Heuchelei, nicht die Wahrheit hat die Herrschaft: ein gegenseitiges Aushorchen, eine charakterlose Liebedienerei treten überall auf.[1] Von dieser verderblichen, die tragischen Ausgänge bedingenden Krankheit ist Ophelie nicht unberührt geblieben: sie hüllte sich in eine simulierte Andacht, um zur Belauschung Hamlets durch den König und Polonius dienstbar zu sein. „Lies in diesem Buch“, hatte Polonius die gehorsame Tochter angewiesen, „daß solcher Übung Schein die Einsamkeit bemäntle. — Wir sind oft hierin zu tadeln — gar viel erlebt man's — mit der Andacht Mienen und frommem Wesen überzuckern wir den Teufel selbst“ (III, 1). In solcher Andacht trifft Hamlet Ophelien an; in dem Gespräch mit ihr (III, 1) scheint er ihr den Spiegel vorzuhalten in den Worten: „Ich weiß auch mit euren Malereien Bescheid, recht

---

deutungen Ophelias Natur kennzeichnen wollte. Darauf weist auch die Deutung der Blumen hin, aus denen sie sich vor ihrem Tode phantastische Kränze windet.“ Niemand, glaube ich, wird in den Worten Hamlets (III, 1): „Nymphe, schließ in dein Gebet all meine Sünden ein“, die Bezeichnung einer „sinnlichen Begehrlichkeit“ Opheliens ausgedrückt finden, da Hamlet von einer (nach seiner Meinung) Betenden spricht. Im „Sturm“ (IV, 1) werden die Nymphen keusch (cold) und leidenschaftlos (temperate) genannt. Die Königin, welche den Tod Opheliens erzählt (IV, 7), braucht von ihr die Worte: „Ihre Kleider verbreiteten sich weit und trugen sie sirenengleich ein Weilchen noch empor, indes sie Stellen alter Weisen sang,“ u. s. w. Auch mit diesen Worten wird keine „sinnliche Begehrlichkeit“ bezeichnet. Die Königin vergleicht Ophelien mit einer Sirene wegen ihres Gesanges, wie Oberon im Sommernachtstraum (II, 1) vom Gesange der Sirene spricht, die süße Harmonieen hauchte, und Antipholus von Syrakus in der Komödie der Irrungen (III, 2) zu Luciana sagt: „Laß ab, Sirene, mich mit deinen Liedern in deiner Schwester Thränenflut zu locken.“

1) Vgl. Fr. Vischer, Kritische Gänge 2 p. 154; H. A. Werner, Über das Dunkel in der Hamlet-Tragödie, Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft 5 p. 47.

gut. Gott hat euch ein Gesicht gegeben und ihr macht euch ein anderes! ihr tänzelt, ihr trippelt und ihr lispelt und gebt Gottes Kreaturen verhunzte Namen, und stellt euch aus Leichtfertigkeit unwissend." Sollen wir solche Worte für bedeutungslos nehmen? hat Ophelie selbst diese Worte von der Tafel der Erinnerung wegzulöschen können, wie Hamlet mit seiner großen Aufgabe belastet alles andere vergessen wollte? Wir beziehen auf ihre Erinnerung die Worte, die sie in ihrem Wahnsinne spricht (IV, 5): „Da ist Raute auch für mich." Auch sich selbst bestimmt sie das Symbol der Reue — und giebt ein Bekenntnis des Gewissens. In ihm haben wir einen Schlüssel, der uns die Pforte ihres Herzens aufschließt und die Entstehung ihres Wahnsinns mit erklärt: als sie sich im Anblick der Verwirrung, durch welche sie Hamlets Seele gestört glaubt, der Frauen elendeste und ärmste nannte, war der zarte Bau ihres Seelenlebens schon erschüttert. Das Gefühl unglücklicher, hoffnungsloser Liebe wird von dem härtesten Schicksalsschlage getroffen, durch den Tod des Vaters, den sie mit rührender Pietät geliebt hatte, der ein Opfer des „Wahnsinns" durch Hamlet fiel. Das Gefühl der Einsamkeit und Verlassenheit zerreißt ihre Seele. Aber da mehr an ihr gesündigt war als sie selbst sündigte, vollzieht sie in ihrem Wahnsinn (wie Lear) eine richtende Thätigkeit ihrem „beschleierten" Charakter gemäß durch Symbole. In ihrem Wahnsinn erscheint Ophelia „phantastisch mit Kräutern und Blumen geschmückt" [1] Auch Lear tritt auf „phantastisch mit Feldblumen geschmückt." (IV, 6). „So putzt, wer seiner Sinne Meister ist, sich nie heraus", sagt Edgar. Die medicinischen Kenner des Wahnsinns sagen uns, daß solche Kranke sich mit Blumen schmücken, sie verschenken und singen. So trägt Ophelia „Blumen in den Händen", sagt Professor H. Neumann (Über Lear und Ophelia, Breslau 1866, p. 13), „indem sie jedem ein halbverständliches, einschmeichelndes, liebenswürdiges Wort sagt." Aber ihre Worte sind nicht einschmeichelnd, vielmehr erscheint ihr Wahnsinn in Blumensymbolen und Worten als Mahner und Richter.

1) Über diese Bühnenweisung, welche die alten Ausgaben nicht haben, vergl. die Ausgaben und Kommentare von Delius, Elze, Tschischwitz zu IV, 5.

Die Blumen, welche sie darreicht, sind Rosmarin, „das ist zum Andenken", Vergißmeinnicht, „das ist für die Treue;" diese giebt sie ihrem Bruder; wenn sie Fenchel, Aglei, Raute und Maßlieb dem Könige und der Königin reicht, so ist die Gesinnung beider mit diesen Blumen angedeutet und symbolisch beurteilt. Fenchel, sagt L. Tieck (Dramaturgische Blätter II, 90) „bedeutet sprichwörtlich Schmeichelei, aber auch Sinnlichkeit, Lust; die columbines (Aglei) kommen in verschiedener Bedeutung vor, sehr häufig als Allegorieen der Untreue und wüster Sinnlichkeit." Kann der Charakter des Königs treffender bezeichnet werden als durch diese Sprache des Symbols? Raute und Maßlieb giebt Ophelie der Königin, die Raute, das Symbol der Reue, mit dem Zusatze: „wir können sie an Sonntagen Gnadenkraut nennen." Hierdurch ist die Königin verurteilt: durch Reue soll sie zur Gnade zu gelangen suchen, und wir erinnern uns, wie Hamlet in der Unterredung mit der Mutter mit hinreißend energischer Beredsamkeit das Gewissen derselben zur Reue geschärft hat.

Wenn die psychologisch betrachtenden Beurteiler Lears aus ärztlicher Erfahrung versichern, daß der von Shakespeare dargestellte Wahnsinn das vollständige Bild des wirklichen sei, so wird man doch einräumen, daß dieser Wahnsinn durch die Größe des Gegenstandes und weitreichende Bedeutung aus den Schranken der Wirklichkeit in die poetische Höhe gerückt ist. Dieses ist der dritte Gesichtspunkt, durch welchen der dichterisch dargestellte Wahnsinn von dem wirklichen sich unterscheidet. Der Wahnsinn Lears erhält durch den Dichter eine symbolische Größe und Tiefe, und Shakespeare, dessen erfinderischer Phantasie der Wahnsinn Lears angehört, folgte in der Darstellung desselben dem Grundsatze, den er im Hamlet ausgesprochen hatte: „Groß sein heißt nicht ohne großen Gegenstand sich regen." Es ist ein König, ein ehemals gefürchteter Herrscher mit seinen liebebedürftigen Irrtümern, den der Dichter im Wahnsinn zeigt; der Bruch der Natur in dem König ist um so folgenreicher, je größer die Vorstellungen waren, die der Dichter von der Würde und Bedeutung des Königtums hatte. Diese Bedeutung hatte Richard II. mit reizbarer Phantasie ausgesprochen (III, 3): „Des Königs Nam' ist vierzigtausend Namen;"

„Nicht alle Flut im wüsten Meere kann
Den Balsam vom gesalbten König waschen,
Der Odem ird'scher Männer kann des Herrn
Geweihten Stellvertreter nicht entsetzen."

Und wenn die Bedeutung des Königtums auch von Schmeichlern wie Rosenkranz und Güldenstern im Hamlet (III, 3) verherrlicht wird, ist doch auch in ihren Worten jene Wahrheit enthalten, zu der der Dichter sich bekannte:

„Schon das besond're, einzle Leben muß
Mit aller Kraft und Rüstung des Gemüts
Vor Schaden sich bewahren; doch viel mehr
Der Geist, an dessen Heil das Leben vieler
Beruht und hängt. Der Majestät Verscheiden
Stirbt nicht allein. Sie ist ein mächtig Rad,
Befestigt auf des höchsten Berges Gipfel,
An dessen Riesenspeichen tausend Dinge
Gekittet und gefugt sind; wenn es fällt,
So teilt die kleinste Zuthat und Umgebung
Den ungeheuren Sturz. Kein König seufzte je
Allein und ohn' ein allgemeines Weh."

Aber der Gesamtinhalt der von Rosenkranz gesprochenen Worte tönt aus dem Schicksal Lears wieder. Der König hatte die Schuld veranlaßt, daß die „süße Religion" der Pietät und Liebe „zum Wortgepränge" gemacht wurde; er hatte die Wahrheit verstoßen und dem Scheine geglaubt. Der große Riß, der in seiner eigenen Seele entstand, teilte sich weit sich ausdehnend wie eine Krankheit mit. Was nach den heiligsten Natur- und Sittengesetzen innig zusammengehört, trennt sich in heilloser Verwirrung; das Familienleben wird in den Tiefen zerstört; die Treue selbst muß vom Scheine borgen, um wie Kent und Edgar in Verkleidung und unbekannter Erniedrigung zu leben und Dienst zu leisten: die Bosheit in mannigfaltiger Gestalt in Goneril, Regan, Cornwall, Edmund, Oswald bekommt Herrschaft und Wirksamkeit; der Zwiespalt in der Familie, der durch die Tragödie von Gloster und seinen Söhnen bis zur schroffsten Dissonanz verstärkt wird, hat den Zwiespalt im Staate zur Folge und entzündet den Krieg. Mit solchem Unheil ist der Wahnsinn Lears in Verbindung gebracht und umgeben, sein Weh ist ein allgemeines geworden und das Zerwürfnis und der Wahn in seiner Seele sind das

erschütternde Bild der bis zum Wahnsinn gesteigerten Zerwürfnisse in Familie und Staat. Aber der Dichter begnügte sich mit dieser Darstellung nicht. Er ging auch dadurch über die Kopie des in der Wirklichkeit vorkommenden Wahnsinns hinaus, daß er die Zerrüttung der Seele mit den scheinbaren Zerrüttungen in der Natur in vielsagende Verbindung brachte. Über den Ausbruch des Wahnsinns in Lears Seele macht K. Stark in seiner schon angeführten Schrift p. 53 folgende Bemerkung, deren Inhalt sich auch bei Aubert, Shakespeare als Mediciner, Rostock 1873, p. 13 findet: „Nur selten führen Kummer, Enttäuschung, heftige Affekte für sich allein bei einem disponierten Charakter direkt zur Geisteskrankheit, sondern in der Regel findet sich zu diesen Ursachen noch ein körperliches Moment hinzu, welches den Ausbruch des Irrsinnes unmittelbar veranlaßt. Auch diesem Umstand trägt Shakespeare in völlig entsprechender Weise Rechnung, und es ist höchst beachtenswert, daß Lear kurz vor dem Ausbruch seines Leidens in gedrückter Stimmung eine anstrengende Reise zurücklegt, daß er sich in diesem schon angegriffenen Zustand körperlich und geistig durch die heftigsten Affekte konsumiert und nach alle diesem, erschöpft und aufgerieben, in kalter Nacht der Wut eines furchtbaren Unwetters preisgegeben wird. Nur zu häufig sind es gerade solche körperliche und geistige Erschöpfungszustände, welche den Anstoß zum Ausbruch der Geisteskrankheit geben und gerade zum Ausbruch der Form der Geisteskrankheit, die sich bei Lear entwickelt — der Tobsucht." Wir bezweifeln nicht die Richtigkeit dieser Bemerkungen. Doch hatte Shakespeare noch andere Gründe die Empörung der Elemente dem Leiden Lears zuzugesellen. Durch die Wut der Elemente soll die volle Ruchlosigkeit der entarteten Töchter gezeigt werden, soll der Gedanke exemplifiziert werden, daß das Chaos wiederkehren muß, wenn die wesentlichste Grundlage des sittlichen Lebens, die Pietät, zerstört wird. Diese Gesichtspunkte sind in dem Aufsatze über Shakespeares Naturanschauung p. 345—347 eingehender erörtert worden.

Welche Fortschritte Shakespeare in der Darstellung des Wahnsinns im Lear gemacht hatte, lehrt auch ein Blick auf die Anfänge des Dichters. Die Sicherheit in der Zeichnung des Wahnsinns, welche im Lear dem Leser keinen Zweifel übrig läßt, wird im Titus

Andronicus vermißt. Hieraus scheint der Umstand zu erklären zu sein, daß die Ansichten der Interpreten geteilt sind, daß Gervinus und Delius den Wahnsinn des Titus für einen simulierten, Ulrici, W. Hertzberg[1] und Freiherr von Friesen denselben für eine wirkliche Geistesstörung halten. Es gehörte, wie wir früher sahen, zu der tiefen Motivierung des Wahnsinns im Lear, daß der König auch in seinem Gewissen durch sein thörichtes und tyrannisches Verfahren gegen Cordelia sich schwer belastet fühlt. Dieser wichtige Zug fehlt in dem Charakter des Titus Andronicus ganz. Und doch hatte dieser viel zu bereuen: grausamer noch als Lear gegen Cordelia, tötet er seinen Sohn Mucius, als dieser dem Bassianus die Lavinia als Verlobte erhalten wissen will, verleugnet ihn und will ihm das ehrenvolle Familienbegräbnis versagen (I. 2); auch war sein Herz verschlossen gewesen gegen die berechtigten Bitten der Tamora; sie flehte für das Leben ihres ältesten Sohnes, der, wenn auch ein Feind Roms, doch den frommen Kampf für sein Vaterland kämpfte: sie beruft sich vergebens auf die Gnade der Götter, deren Weisen Titus, Gnade übend, nahe stehen werde. Titus übt diese Gnade nicht, und keinen Zug finden wir in seiner Seele, welcher bewiese, daß sein Gewissen infolge der erwähnten Blutthaten sich regte. Was er mit Lear gemein hat, ist der namenlose Schmerz, den er infolge der Rachegreuel empfindet, welche gegen seine Tochter und Söhne von Tamora und ihren Scheusalen verübt werden. Die Erkrankung seiner Seele zum Wahnsinn geht in einer ähnlichen Bewegung vor wie in Lears Seele: wie Lear stellt Titus sein unermeßliches Weh mit Berufung auf empörte Naturelemente dar (III. 1). Für den wahnsinnigen Lear ist die Undankbarkeit der Töchter das Maß, nach welchem er Menschen und Verhältnisse beurteilt; in Titus Seele herrscht nur ein Gedanke, eine Sehnsucht: die Rache. Wie Lear hat er Undank und empörendes Unrecht erfahren; wenn Lear über Recht und Unrecht machtlos urteilt und richtet, geht Titus zu Greuelthaten der Rache über, welche sein Wahnsinn für Thaten der Gerechtigkeit ansieht. In seinem Wahne, daß Gerechtigkeit und Rache identisch seien, liegt

1) In seiner gediegenen Einleitung zum Titus Andronicus.

sein Wahnsinn. Er will die Göttin der Gerechtigkeit (Astraea) eingefangen, aus Plutos Reich heraufgeholt wissen (IV, 3):

Nehmt euer Werkzeug, Vettern, ihr durchsucht
Den Meeresgrund, werft eure Netze aus;
Kann sein, daß ihr sie fangt: doch nein, dort ist
Nicht mehr Gerechtigkeit als auf dem Land.
Nein, Publius und Sempronius, ihr sollt's thun.
Mit Spaten sollt ihr graben und mit Karst,
Bis ihr zum Mittelpunkt der Erde dringt.
Dann wenn ihr bis zu Plutos Reich gelangt,
So reicht ihm freundlich diese Bittschrift ein,
Sagt, daß um Hilfe und Gerechtigkeit
Darin Andronicus der Alte fleht,
Von Gram geknickt im undankbaren Rom.
Jetzt geht, und bitte, forscht mit Sorgfalt ja
Und laßt kein Kriegsschiff mir ununtersucht;
Vielleicht schifft sie der böse Kaiser fort.
Dann pfeift umsonst ihr nach Gerechtigkeit.[1]

Da aber Gerechtigkeit nach Titus' Worten auf Erden nicht, noch in der Hölle lebt, will er zum Himmel flehn, daß Gerechtigkeit die Götter senden, sein Leid zu rächen. Er läßt Pfeile mit Briefen an Jupiter, Mars, Pallas, Mercur, Saturn abschießen, um Gerechtigkeit flehend; er läßt sie durch einen zufällig herbeikommenden Bauer an Saturnin überbringen. Nach des Publius Meinung (IV, 3), der auf die Wahnvorstellungen des Titus eingeht, hatte Pluto gemeldet, die Hölle wolle Rache schicken, wenn Titus es wünsche: „Gerechtigkeit hat jetzt viel zu thun, beim Jupiter im Himmel oder sonst" (IV, 3). Diese „Rache" tritt dem Titus in der Gestalt und Person der Tamora (vgl. V, 2, in Hertzbergs Übersetzung p. 390) entgegen, und ihre Söhne Rape und Murder, von Chiron und Demetrius gespielt, begleiten sie; Tamora will den Titus täuschen und verderben. Es ist tragische Ironie, daß die „Rache" von dem rachedürstenden Titus mit ihren Söhnen bei thyestеischer Mahlzeit vernichtet wird. Die Handlungsweise des Titus wird von Gervinus für simulierten Wahnsinn gehalten. „Der stumpfsinnige Polterer", sagt er p. 186 (1. Ausg.), der bisher Brutus in der That und nach

1) Vgl. Hertzbergs Übersetzung.

dem Sinne des Namens war, spielt nun den Brutus, und mit der ähnlichen plumpen Verstellung der Rache läßt sich nun die schlaue Tamora in ihre Schlingen locken, wie vorher Titus selbst." Daß die Handlungen des Titus in der dritten Scene des vierten Akts, die Art, wie er die Göttin der Gerechtigkeit sucht, das Pfeilschießen mit den Briefen nur Handlungen eines sich verstellenden Brutus seien, können wir auch in Rücksicht auf die Sprache in dieser Scene nicht glauben. Auch erscheint Titus seiner Umgebung als geistesgestört. In der Greuelscene der thyestéischen Mahlzeit denkt und handelt Titus konsequent und *scheint* den Wahnsinn zu simulieren: allein auch hier entspringt die Konsequenz des Denkens und Handelns nur aus der *einen* wahnsinnig ihn beherrschenden Leidenschaft der Rachsucht, welche sicher auf ihre Ziele hinschreitet, aber im übrigen das verständige Denken ausschließt. Wenn die raffiniert grausame Rachsucht des Titus und ihr Thun eine Konsequenz und ein Ausdruck des Wahnsinns ist, so tritt dieser als mildernder Umstand bei der Beurteilung der scheußlichen That des Titus auf und, wie gräßlich auch in der Titustragödie das Angesicht der Menschlichkeit zerfleischt wird, es bleibt noch der wenn auch dürftige Trost übrig, daß der *Wahnsinn* der Verbrecher war. Der Unterschied in der poetischen Verwendung der Seelenkrankheit in den verschiedenen Zeiten des Dichters tritt hier energisch hervor. Der Lehrling Shakespeare, von wüsten Vorbildern wie der „spanischen Komödie" des Thomas Kyd noch beeinflußt und abhängig, macht im Titus die Seelenkrankheit zur Quelle und Dienerin einer brutalen Rache; aber der Meister, durch Studium und Erfahrung fortgeschritten, mit vielseitiger Erkenntnis der Nacht und des Lichtes in der Menschenseele bereichert, mit den Grundzügen der Humanität in innigerer Gemeinschaft, über die Forderungen echter Kunst durch selbständiges Denken tiefer belehrt — benutzt im Lear den Wahnsinn zur Darstellung eines Läuterungsprozesses in der Menschenseele. In den Gluten des Wahnsinns ist der Eigensinn, der Trotz, der „Liebesstolz und Liebesegoismus" des Königs verzehrt worden und die „Demut, die Mutter der Liebe", gewonnen.[1]

1) Vgl. Ulrici, Shakespeares dramatische Kunst II, 95.

Man weiß, daß auch Lear, durch beispiellosen Undank empört, an furchtbare Rache denkt und seinen Töchtern zuruft:

„Ihr Unholdinnen,
Ich will mir nehmen solche Rach' an euch,
Daß alle Welt — will solche Dinge thun —
Was, weiß ich selbst noch nicht; doch soll'n sie werden
Das Grauen der Welt;"

aber er kommt durch die fortgeschrittene Humanität des Dichters nicht dazu, die Flüche, die er über die Ungeheuer von Töchtern ausgesprochen hatte, durch eigne Rachethätigkeit wirksam zu machen, vielmehr arbeitet mit unerbittlicher Konsequenz die Bosheit der Töchter an ihrer eigenen Vernichtung und vollzieht dieselbe. Auch in dieser Beziehung ist Lear dem Hamlet ähnlich und bezeichnet die fortgeschrittene Zeit, in welcher in dem Dichter die Neigung zur Rachetragödie einer milderen und wahreren Auffassung des Tragischen gewichen war. Wie Lear will auch Hamlet leidenschaftlich unerhörte Dinge thun, „die der bittere Tag mit Schaudern sähe" (III, 2); er will im Geiste der Rachetragödie den Königs- und Brudermörder bis über das Grab hinaus verfolgen (III, 4); aber die in III, 4 bezeichneten grausamen Rachevorsätze Hamlets (vgl. p. 303) ermatten in seiner Seele durch die Weisheit des Dichters und kommen in gerechterer Weise zur Ausführung. Es ist demnach für die Betrachtung des Wahnsinns im Lear von Wichtigkeit, daß Lear ein leidender, nicht mehr, wie Titus Andronicus, ein handelnder Charakter ist, daß der Wahnsinn des Lear ein Zustand, nicht, wie im Titus, ein Vollbringer grausiger Thaten ist.

Zu den Verschiedenheiten, welche zwischen dem wirklichen Wahnsinn und dem in der Dichtung Shakespeares dargestellten hervortreten, kommt das höchst bedeutende Verhältnis hinzu, daß dem Wahnsinn ein Gegenbild in der simulierten Seelenkrankheit gegeben ist. Dieses ist in Lear in der Person Edgars geschehen; vorher schon hatte der Dichter diese Gegenbildlichkeit in Ophelias und Hamlets Personen ausgeführt. Die Mannigfaltigkeit in der Auffassung des Seelenlebens tritt auch hier hervor. Edgars simulierter Wahnsinn ist der Ausdruck eines kerngesunden, sittlich starken Charakters, Hamlets simulierter Wahnsinn war eine Konsequenz seiner krankhaften, melancholischen

Stimmungen. In der Darstellung des simulierten Wahnsinns Edgars erreichte der Dichter wesentliche ästhetische Wirkungen durch Parallelismus und Kontrast. Beides in dem Verhältnis Edgars zu Lear: in wirklichen Wahnsinn ist Lear durch die Pietätlosigkeit der undankbaren Töchter getrieben, Edgar in simulierten durch die abergläubische Thorheit und verblendete Pietätlosigkeit seines Vaters. In Lears Wahnsinn ist eine logische Konsequenz, die Vernunft einer vernunftgestörten Seele, bitteres Gefühl erfahrener Undankbarkeit und Gericht über sittliche Vergehungen. In Edgars simuliertem Wahnsinn ist die gleiche Konsequenz, ein wiederkehrender Grundgedanke, das Vorgeben, von dem „bösen Feinde" verfolgt zu sein, und die richtenden Aussprüche über Sünden der Zeit, über Schein und Wesen, Eitelkeit, Wollust. Edgars ganze Persönlichkeit in ihrem Geheimnis, in der Verkleidung des Tollhausbettlers ist eine plastische Exemplifikation der Sätze, welche Lear über Schein und Wesen aussprach: der Schein und die Heuchelei der undankbaren Töchter Lears und des verräterischen Edmund haben ihr Ziel erreicht und werfen die Maske ab, und der geradsinnige, treue Edgar muß die Maske der Tollheit annehmen, um nur zu leben und der Pietät und Treue zu dienen; die richtenden Sätze Lears über Eitelkeit und Wollust, im Zustande des Wahnsinns ausgesprochen, haben ihre verwandten Klänge in der richtenden Aufzählung der Vergehungen, welche Edgar sich andichtet (III, 4): einer Dame Galan simuliert er gewesen zu sein, „stolz von Herzen und Sinnen; kräuselte mein Haar, trug Handschuh an der Mütze, fröhnte den Lüsten meiner Gebieterin und trieb das Werk der Finsternis mit ihr; schwur so viel Eide als ich Worte sprach und brach sie in des lieben Himmels Angesicht; schlief ein über Gedanken der Unzucht und erwachte sie auszuführen. Den Wein liebte ich sehr, die Würfel noch mehr und mit den Weibern übertraf ich den Großtürken; falsch von Herzen, leicht von Ohr, blutig von Hand; Schwein in Faulheit, Fuchs im Stehlen, Wolf in Gier, Hund in Tollheit, Löwe in Raubsucht. Laß nicht das Knarren der Schuhe, noch das Rascheln der Seide dein armes Herz den Weibern verraten. Halte deinen Fuß fern von Bordellen, deine Hand von Busentüchern, deine Feder von Schuldbüchern und trotze dem bösen Feind." Man sieht, daß in der angeführten Stelle die Unzucht mit ähnlichen Aus-

sprüchen gegeißelt wird, wie wir es in Lears richtender Rede (IV, 6) gefunden haben; und wie Lear seine Gedanken zu didaktischen, gnomischen Sätzen konzentriert (IV, 6 panzre die Sünd' in Gold 2c.), so spricht Edgar im simulierten Wahnsinn paränetische Sätze aus. Außer den Mahnungen, die in der angeführten Stelle mit den Worten beginnen „Laß nicht das Knarren der Schuhe, noch das Rascheln der Seide dein armes Herz den Weibern verraten", spricht Edgar im simulierten Wahnsinn andere Worte der Ermahnung aus, die mit Lears gnomischen Aussprüchen in Parallele gestellt werden können: „Hüte dich vor dem bösen Feind; gehorch' deinen Eltern; halte dein Wort; fluche nicht; vergehe dich nicht mit deines Nächsten angetrauter Frau; hänge dein Herz nicht an eitlen Putz (III, 4)"; und wie wir in Lears Reden Gedanken fanden, mit denen sich der Dichter schon im Hamlet beschäftigt hatte, so erinnert Edgars Wort „Halte deine Feder fern von Schuldbüchern", an des Polonius Ermahnung: „Kein Borger sei und auch Verleiher nicht; sich und den Freund verliert das Darlehn oft und Borgen stumpft der Wirtschaft Spitze ab."

Aber nicht minder wird der Wahnsinn Lears in seinem Wesen durch den simulierten Edgars im Kontraste beleuchtet. Der Wahnsinn Lears ist ein innerer Seelenvorgang, aus der moralischen Beschaffenheit des Königs entsprungen, durch Leiden hervorgerufen, die unwirksam geblieben wären, wenn das Gemüt des Königs ihrer Einwirkung die entsprechende Seelenschwäche nicht entgegengebracht hätte. Edgars simulierter Wahnsinn wird von ihm selbst als von außen her durch den „bösen Feind" hervorgebracht bezeichnet; der böse Feind überhaupt oder böse Dämonen, deren Namen der Dichter aus Harsnets Buche entlehnte, verfolgen Edgar „den armen Thoms" nach seiner oft wiederholten Aussage: „Wer giebt dem armen Thoms was? — den der böse Feind durch Feuer und Flammen geführt hat, durch Flut und Strudel, über Moor und Sumpf; hat ihm Messer unters Kissen gelegt und Stricke in den Kirchstuhl; hat ihm Rattengift in die Suppe gethan und ihm Hoffart eingegeben auf einem braunen trabenden Roß über vier Zoll breite Planken zu reiten und seinen eigenen Schatten zu hetzen wie einen „Verräter" (III, 4). Der Kontrast des Innerlichen und Äußerlichen ist hier gegeben: in der Darstellung des aus dem Innern sich entwickelnden

Wahnsinns Lears folgte der Dichter seiner eigenen Einsicht; in der Darstellung des simulierten Wahnsinn Edgars, welcher als von außen her bewirkt vorgestellt wird, folgte er den Vorstellungen vieler Zeitgenossen, welche den Wahnsinn als ein Werk des Satans ansahen und ihn durch Beschwörer geheilt wissen wollten.[1] In der Darstellung der Heilung, welche Lears Wahnsinn erfährt, führt Shakespeare keine Beschwörer auf, vielmehr bewies er nicht bloß die Einsichten der Humanität und einer Kenntnis, die weit über die Vorstellungen des Zeitalters hinausging; er brachte auch eine Fülle der zartesten Poesie durch den Kontrast zur Erscheinung, wie sie in der Heilung der Seelenkrankheitsfälle des wirklichen Lebens selten vorkommt, vielmehr der schöpferischen Phantasie des großen Dichters angehört.[1] Diese Poesie ist mit dem Namen Cordelia bezeichnet: das Bild, welches der Ritter von der abwesenden entwirft, das Bild des Schmerzes und der Geduld, erweckt die Hoffnung und den Frieden in einer Welt der Verzweiflung: in dieser Welt des Scheines und der Lüge war sie die Wahrheit gewesen: in dieser Welt der Liebloſigkeit und des Hasses ist sie die Liebe. „Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da", diese Meinung der Antigone ist die ihrige und wird zur That. In seinem Zorne und seiner Leidenschaft hatte Lear mit einem Fluche die wahrheitsliebende Cordelia von sich gestoßen; Cordelias Liebe befreit den Vater vom Fluche des Wahnsinns. Ihr an die gesegneten Kräfte der Natur gerichtetes Gebet (vgl. p. 346—347) geht in Erfüllung. In des Königs Seele kehrt die Ruhe wieder, die Ruhe des Schlafes, der gesegneten Erdenkraft, die Ruhe des Friedens, welchen die gemißhandelte, der Liebe so bedürftige Seele aus dem Gnadenborne einer unendlichen Liebe durch Cordelia empfängt.

Wie im Lear hatte Shakespeare schon früher im Hamlet neben dem wirklichen Wahnsinn den simulierten gezeichnet und eine große Kontrastwirkung hervorgebracht. Aber der Unterschied zwischen Edgar und Hamlet ist von hervorragender Bedeutung. Edgars simulierter Wahnsinn ist aus der Not entsprungen: eine physisch und sittlich

1) Hierüber vergl. die sorgfältigen Mitteilungen K. Elzes, W. Shakespeare p. 462 fg.

gesunde, durch keinen Überschuß des Denkens angekränkelte Seele wählt in Edgar das Mittel der Verstellung, um sich selbst und andere zu retten; sein simulierter Wahnsinn, seine Ausdauer in einem Leben, in welchem er die „dürftigste Gestalt" borgt, die je, zum Hohn der Menschheit, einen Armen zum Vieh erniedrigt hat (II, 3), sind Mannesthaten; Hamlets simulierter Wahnsinn dagegen war die Signatur einer kranken Seele und eine Folge derselben. Daher geht der simulierte Wahnsinn Hamlets zuweilen in einen wenn auch vorübergehenden Anfall wirklichen Wahnsinns über; den Eindruck wirklichen Wahnsinns macht er auf Ophelia in dem Aufzuge und mit den Gebärden, mit welchen er in der ersten Scene des zweiten Aktes der Tochter des Polonius entgegentritt; den Eindruck eines Wahnbethörten macht er innerlich und äußerlich auf seine Mutter (III, 4), wenn er den Geist seines Vaters sieht und anredet, während seine Mutter den Geist weder sieht noch hört. Den Eindruck des Wahnsinns machen seine Wut, seine hochgetürmten Worte und sein Thun im Grabe der Ophelia (V, 1), das er mit seinem „schweren Trübsinn" bei Laertes entschuldigt und als Wahnsinn bezeichnet (V, 2). Während eine oberflächliche Natur wie Polonius ihn für toll aus Liebe hält (II, 2), bemerkt der tieferblickende König Claudius keinen Wahnsinn in ihm, sondern etwas, worüber seine Schwermut brütend sitzt (III, 1). In dieser Schwachheit und Melancholie (weakness and melancholy), in diesem schweren Trübsinn (sore distraction V, 2) hegt Hamlet Selbstmordsgedanken; auch Edgar deutet durch die Worte (III, 4), die wir p. 435 angeführt haben, verständlich an, daß Selbstmordsgedanken ihn versuchten; aber sein gesunder Sinn überwiegt siegreich, durch ihn wird er der Retter des Vaters, welcher, vom Schuldgefühl belastet, vom maßlosen Leid gebeugt, wie Aias bei Sophokles im Selbstmord Heilung suchen und das Übel durch das Übel (Soph. Ai. 361) heilen will. Durch die liebevolle Täuschung Edgars zum Leben gerettet, klagt Gloster, daß auch die Wohlthat dem Elend versagt sei, durch freiwilligen Tod zu enden: „Trost war's doch immer, als Jammer der Tyrannen Wut sich konnte entziehn und ihre stolze Willkür täuschen" (IV, 6). Als dagegen Gloster seinen Sinn ändert, „hinfort sein Elend tragen will, bis es selber ruft: „Genug, genug und stirb", als er die Götter

bittet „sein Leben zu nehmen, daß nicht sein böser Sinn ihn nochmals treibe zu sterben, ehe es ihnen gefalle“ (IV, 6), da sagt der frommgesinnte Edgar: „So betet ihr trefflich, Vater.“ Als Gloster von neuem in Schwermut versinkt, da hält ihm der weise Edgar das ernste Wort vor: „Dulden muß der Mensch sein Scheiden aus der Welt wie seine Ankunft: reif sein ist alles“ (V, 2). Solche Worte brauchte, solche Thaten vollbrachte der schuldlos zum tiefsten Elend des Tollhausbettlers herabgestiegene Edgar und vor seiner Energie muß die Bosheit Oswalds und Edmunds in den Staub sinken, ein Retter des Vaters wird der Verstoßene ein Retter des Staats. Dagegen war Hamlet, der Prinz, aus der Welt des Jenseits berufen den Mörder zu strafen und die gelösten Fugen des Staats wieder einzurichten, einer Seelenkrankheit anheimgefallen, welche ihm und andern zum Verderben wurde: Selbstmordgedanken beschäftigten ihn: er beklagte es, daß der Ewige sein Gebot gegen Selbstmord gerichtet (I, 2) und nur die Furcht vor etwas nach dem Tode — das unentdeckte Land, von des Bezirk kein Wandrer wiederkehrt — irrt seinen Willen (III, 2) und hält ihn im Leben fest. In so unfreudiger, krankhafter Stimmung ist er nicht, wie Edgar, ein Retter, sondern an sein Schicksal ist Opheliens Untergang geknüpft. Aber die Eigenschaft teilt er mit Edgar, daß er im simulierten Wahnsinn ein Richter ist.

Hamlets simulierter Wahnsinn ist aus einer Seelenkrankheit entsprungen. Er selbst nennt sie die Melancholie. Wie kam der Dichter dazu, jenen Nordlandsjüngling aus Saxo Grammaticus, der den scheinbar blödsinnigen Brutus mit Scharfsinn spielt, um die Thatkraft dieses Brutus zu beweisen, zu einem zwar nicht thatunkräftigen, aber vorherrschend reflektierenden Helden umzubilden, der sich im Übermaß der Selbstanklage einen blöden schwachgemuten Hans den Träumer nennt, der die Leber einer Taube hat und keine Galle (II, 2)? Diese Frage ist längst beantwortet worden und wir stimmen denjenigen bei, welche das Hamletdrama die subjektivste Dichtung Shakespeares nennen, in welcher er seine eigenen Wunden ausbluten ließ und seinen schmerzlichsten Erfahrungen wie in einigen seiner Sonette einen poesiereichen Ausdruck gab. Wir bezweifeln nicht, daß auch in Hamlet die geschlossene

Architektonik des Dramas bis auf wenige Stellen gewahrt ist; aber jene trüben Stimmungen, welche den Dichter in der Zeit der Hamletdichtung beherrschten, veranlaßten ihn doch dieselben in seinem Helden in gesteigerter Tiefe zur Melancholie zu gestalten. Überhaupt liebt es Shakespeare, der den frischen, trotzigen, gewaltthätigen Mut, die rücksichtslose Thatkraft, die sprudelnde Heiterkeit in so mannigfaltigen Farben dargestellt hat, vielen seiner Gestalten einen melancholischen Zug zu verleihen. Bei aller Heiterkeit, welche in der Komödie der Irrungen auch das Possenhafte zuläßt, ist doch der Gram des Aegeon mit vorliebender Tiefe gezeichnet; die Schwermut des Orsino in „Was ihr wollt" sucht ihre Linderung in todessehnsüchtigen, im Lied ausgeprägten Gefühlen (II, 4); den Kaufmann von Venedig macht die Schwermut zu solchem Dummkopf, daß er sich selbst kaum kennt (I, 1); vom Posthumus im Cymbelin sagt es seine Gemahlin, daß er einen Hang zur Melancholie habe, welcher stark ausgeprägt ist in dem Charakter des Perikles von Tyrus; des Don Juan verbrecherischer Sinn in „Viel Lärmen um Nichts" ist auf dem Hintergrunde „übermäßiger Schwermut" (I, 3) dargestellt. Richard II. machte der Gram zu seinem Knechte und eine melancholische Phantasie zum Dichter unermeßlichen Weh's, und einen Charakter, in welchem die Melancholie als überwältigende Krankheit dargestellt ist, zeichnete Shakespeare in „Wie es euch gefällt" in der Person des Jaques, welcher kein Vorbild in der von Shakespeare benutzten Quelle hatte, sondern der vollen Selbständigkeit des Dichters angehört. Die krankhafte Melancholie des Jaques ist eine Folge wilden Lebens: „er ist ein wüster Mensch gewesen, so sinnlich wie nur je des Tieres Trieb" (II, 7), sagt der Herzog von ihm, ohne widerlegt zu werden. Die der krankhaften Melancholie inhärierenden Züge sind in der Person des Jaques schon typisch gezeichnet. Der hervorragendste dieser Züge ist die pessimistische Weltanschauung: der einzelne Fall des mangelhaften Lebens wird mit Übertreibung zum allgemeinen gestempelt; die Verbitterung sieht nie das Anmutige, Schöne, Gute des Lebens, sondern nur das Abstoßende, Häßliche, Sittlichverwerfliche; zu der pessimistischen Betrachtung gesellt sich der Hohn. Eine schauspielerische Neigung ist charakteristische Zugabe. Für Jaques ist „die ganze Welt nur Bühne und alle Frauen und Männer bloße Spieler durch

sieben Akte hin" (II, 7); seine Zeichnung der sieben Lebensalter hebt nur die Schattenseiten und Karikaturen des Menschenlebens hervor; es ist, als ob man den sittlich verkommenen Macbeth reden hörte, welcher das Leben mit einem armen Komödianten vergleicht, der ein Stündchen auf der Bühne spreizt und knirscht und dann nicht mehr vernommen wird. Für Jaques ist es daher der höchste Wunsch eine Narrenjacke zu bekommen, um mit ausgedehnter Vollmacht wie der Wind auf wen er will zu blasen (II, 7). — In der Melancholie des Jaques sind die Grundlinien gezeichnet, welche zum vollen Bilde in Hamlet sich gestalten. Seine trüben Selbstmordgedanken hoben wir schon hervor: seine pessimistische Weltanschauung, genährt durch schwere Schicksale und dadurch gesteigert, begegnet uns vielfältig; „so übel steht es um seine Gemütslage, daß die Erde, dieser treffliche Bau, ihm nur ein kahles Vorgebirge scheint, daß der herrliche Baldachin, die Luft, das wackere, umwölbende Firmament, das majestätische Dach mit goldnem Feuer ausgelegt ihm nicht anders vorkommt als ein fauler verpesteter Haufe von Dünsten" (II, 2). Die Welt ist ihm ein stattliches Gefängnis, worin es viele Verschläge, Löcher und Kerker giebt, Dänemark einer der schlimmsten ist (II, 2); ekel, schal, flach und unersprießlich erscheint ihm das ganze Treiben dieser Welt; „es ist ein wüster Garten, der auf in Samen schießt; verworfenes Unkraut erfüllt ihn gänzlich" (I, 2). In diesen Sätzen schon ist die Neigung des Pessimisten gezeichnet, die einzelne Erscheinung als eine allgemeine anzusehen; diese Neigung findet wiederholt ihren Ausdruck: weil die Mutter das Ideal, das Hamlet sich von Frauenwürde gebildet hatte, schnöde verletzte, bezeichnet er, wie später Posthumus, das ganze Geschlecht als verderbt in dem Ausspruche: „Schwachheit, dein Nam' ist Weib" (I, 2), und der armen Ophelia weiß er mit Hinweisung auf die allgemeine Verwerflichkeit der Männer keinen Rat zu geben als den trübseligen: „Geh in ein Kloster; warum wolltest du Sünder zur Welt bringen?" (III, 1). So mit der Welt in Zerwürfnis und der Freudigkeit des Lebens entfremdet findet sein trüber Humor sein Behagen unter Gräbern (V, 1) und nicht ohne Wahrheit ist er ein Todesphilosoph genannt worden. Seine melancholischen Stimmungen äußern sich als Hohn und in bitteren Sarkasmen, wie bei Jaques. Der Ehrgeiz des letzteren ging auf

eine Narrenjacke. Hamlet (bildlich gesprochen) legt sie an und verpflanzt die Züge des Narren in sein eigenes Wesen. Er simuliert den Wahnsinn und wie der Narr in Lear ein Richter ist, wie Edgar in simuliertem Wahnsinn die sittlichen Gebrechen geißelt, so ist Hamlets Melancholie und sein Scheinwahnsinn die dunkle Wolke, aus welcher die Blitze des richtenden Witzes hervorbrechen.

In Bezug auf Edgars simulierten Wahnsinn klagt Rümelin, daß er „ohne Not so viel unnützes Zeug rede;" diese Klage wird niemand über Hamlets verstellten Wahnsinn führen können. Daß Edgar widersinnige Vorstellungen vorbringen muß, liegt in der Natur seiner Rolle, die ihn zwingt in jeder Beziehung unerkannt zu bleiben; aber der Dichter sorgt dafür, daß die Dissonanzen des Widersinns in wohlthuende Betrachtung sich auflösen. Es geschieht dieses durch die Monologe und das Beiseitesprechen Edgars. Er ist ein „armer Mann, gezähmt durch Schicksalsschläge, der in der Schule tiefer Seelenschmerzen das Mitleid lernte" (IV, 6), und mit diesem Gefühl für andere greift er redend und handelnd in den Gang der Verhängnisse ein. Dieselbe Kunst hat Shakespeare in der Darstellung von Hamlets simuliertem Wahnsinn bewiesen. Er gab ihm die anziehenden und fesselnden Züge des melancholischen Temperaments, die Neigung zum tiefen Denken und Reflektieren, Forschen und Prüfen, welche die monologische Betrachtung liebt und der Kunst und Poesie eine eingehende Liebe entgegenbringt. Was Goethe sagt: „Zart Gedicht und Regenbogen sind nur auf dunkeln Grund gezogen; darum behagt dem Dichtergenie das Element der Melancholie", läßt sich auch auf die Person Hamlets selbst anwenden. Seine lebhafte Phantasie tritt schon fast visionär hervor, ehe er noch von der Erscheinung des Geistes etwas gehört hat. „Mein Vater — mich dünkt, ich sehe meinen Vater — in meines Geistes Auge", sagt er zu Horatio (I, 2). Diese lebhafte Phantasie, verbunden mit der Neigung zum Schauspielertum und dem Witze tiefgehender Betrachtung, spielt in der Verstellung, mit welcher er sich in die Maske des Wahnsinns kleidet, eine hervorragende Rolle. Der Poet, auch sonst in Hamlets Seele thätig, kommt hier zur Geltung, der Poet, welcher den Personen das Bild der Wahrheit vorhält und sie dadurch richtet. Der König ist durch das Schauspiel von dem Morde Ganzagos wenigstens theo-

retisch gerichtet; in der Rede an die Mutter (III, 4) erhebt sich die dichterische Phantasie Hamlets mit den Waffen sittlicher Indignation gerüstet zu jenem erhabenen Strafgericht, welches den Blick des Gewissens in das befleckte Innere kehrt. Daß auch der Ophelia gegenüber Hamlet moralische Gebrechen, wie die Willigkeit zu scheinen, geißelt, hoben wir schon früher hervor. Den flachen Persönlichkeiten gegenüber, einem Polonius, Rosenkranz, Güldenstern, Osrick nimmt der simulierte Wahnsinn die Eigentümlichkeiten der Narren an, die der Dichter in seinen Dramen öfter als Weise zeichnet, deren scheinbare Verkehrtheit tiefsinnige Worte äußert, wie Shakespeare diese Art der Narrheit später in Lear auf ihren Höhepunkt führte. Der simulierte Wahnsinn bedient sich, die genannten Personen richtend, aber melancholisch das Schöne zuweilen verletzend, der bildlichen Sprache, der Paradoxie, der Andeutung durch angeführte Lieder oder Bruchstücke derselben. So nennt Hamlet den Polonius mit bitterem Vorwurf einen Fischhändler,[1] bezeichnet mit grober Deutlichkeit den Rosenkranz als einen Schwamm (IV, 2), zeichnet in plastischer Bildlichkeit die Gesinnungen Güldensterns, indem er seinem Unvermögen eine Flöte zum Spielen darbietet (III, 2). Dieser Güldenstern hatte den Prinzen gemahnt mehr mit Ordnung zu sprechen und nicht so wild abzuspringen (III, 2); die abspringenden Paradoxieen Hamlets, welche den beabsichtigten Zusammenhang der Rede unterbrechen, die Worte des Redenden in einem andern Sinne nehmen als jener beabsichtigt, drücken den Hohn aus, mit welchem Hamlet den Polonius behandelt: „Wollt ihr nicht aus dem Luftzuge gehen, mein Prinz?“ fragt Polonius (II, 2); „in mein Grab?“ ist die Gegenfrage Hamlets. „O wundervoller Sohn, über den seine Mutter erstaunen kann“; ruft er aus (III, 2), nachdem Rosenkranz gesagt hat, daß Hamlets Betragen seine Mutter in Staunen und Verwunderung gesetzt habe. Die Eigenheit der Narren ihre Meinungen in Liedern auszudrücken benutzt Hamlet mit abspringendem Wesen, um zu hänseln, so in den Liedesworten: O Jephta, Richter in Israel (II, 2), und in anderen Liederstellen. Das Spie-

1) Vergl. über den Sinn dieses Wortes die Interpreten Elze und Delius in der Ausgabe des Hamlet.

len mit Worten, die Silbenstecherei tadelt Hamlet selbst als eine Unsitte des Zeitalters: wie der Narr Feste in „Was ihr wollt" die Pfeile seines Spottes gegen die gezierten Ausdrücke richtet (IV, 1), so unterwirft auch Hamlet die gesuchte Redeweise Osricks (V, 2) einer beißenden Kritik. Aber er wendet die wortspielende Sitte der Narren selbst an, um die schauspielerische Fähigkeit des Polonius zu verurteilen; dieser hatte den Julius Cäsar dargestellt, er war auf dem Capitol umgebracht worden, Brutus hatte ihn umgebracht und es war nach Hamlets Ausdruck brutal, ein so kapitales Kalb umzubringen. Oder er wiederholt anaphorisch dieselben Worte, die der Redende gebraucht hat, mit vertiefender und richtender Betonung. Die Königin hatte ihn getadelt: „Hamlet, du hast deinen Vater schwer gekränkt" (III, 4); er erwidert: „Mutter, ihr habt meinen Vater schwer gekränkt;" die Königin tadelte von neuem: „Komm, du giebst Antwort mit gar loser Zunge;" und Hamlet: „Geht, ihr stellt Fragen mit gar böser Zunge." Die Neigung phantasiereicher Naturen zur Übertreibung gehört gleichfalls der schmerzerfüllten Stimmung an und im simulierten Wahnsinn wieder den Narren spielend verurteilt er die That der Mutter in den Worten an Ophelia: „Ich bin euch ein einziger Spaßmacher. Was kann ein Mensch Besseres thun als lustig sein? Denn seht doch, wie vergnügt meine Mutter aussieht, und mein Vater starb erst vor zwei Stunden" (III, 2). Mit der Paradoxie und dem düstern Witze einer gequälten Seele sagt er zu Rosenkranz, der den Wunsch der Königin vorträgt mit Hamlet zu reden, ehe er zu Bett geht: „Wir wollen gehorchen, und wäre sie zehnmal unsere Mutter" (III, 2). Man beachte noch die Redeweise, deren Hamlet sich gegen den König bedient, zum Beispiel in jenen Worten: „Polonius ist im Himmel; schickt hin und laßt ihn da suchen; wenn euer Bote ihn dort nicht findet, so sucht ihn selbst an dem andern Orte", — und man wird nicht verkennen, daß auch hier der simulierte Wahnsinn gerade ein um so nachdrücklicheres Gericht ausspricht, je mehr der König die Erkenntnis besitzt (III, 1), daß Hamlet zwar von Schwermut beherrscht, aber nicht wirklich wahnsinnig ist.

Die Neigung Hamlets die sittlichen Gebrechen der Zeit und der Personen richtend zu brandmarken tritt bereits hervor, ehe er den

Entschluß gefaßt hat „sich fremd und seltsam zu benehmen und ein wunderliches Wesen anzulegen“ (I, 5), d. h. den Wahnsinn zu simulieren; diese Neigung äußert sich in den 26 Zeilen, in welchen Hamlet (I, 4) den Geist seines Vaters erwartend die Trunksucht der Dänen sowie die Trunksucht im allgemeinen in Worten verurteilt, in welchen er oft den Faden seiner Rede verliert, schwülstig spricht und Zerstreuung beweist. Die schon hier bewiesene „Ideenflucht“ ist aus der Melancholie Hamlets zu erklären, welche als seine Naturanlage durch die übereilte Heirat seiner Mutter krankhaft gesteigert ist.[1]

Den Wahnsinn hat Shakespeare nur in Tragödien dargestellt und dem simulierten als Gegenbild des wirklichen nur im Hamlet und Lear einen Ausdruck gegeben. In einigen Persönlichkeiten ist der Wahnsinn nur als das Ende in einer höchst leidenschaftlich bewegten, durch schwere Verluste erschütterten Seele bezeichnet, wie bei Konstanze im König Johann; getäuschte Hoffnungen erfüllen den Geist des freundschaftbedürftigen, sentimentalen Verschwenders Timon von Athen, der seinen Besitz ungeprüften Einbildungen opfert, zuletzt mit Wahnwitz; fehlgeschlagene Pläne vernichten zuletzt den Verstand der kalt berechnenden, verbrecherisch vorgehenden Königin im Cymbelin. In diesen Persönlichkeiten ist der Wahnsinn mehr eine Thatsache und ein Resultat der Gesinnungen, weniger eine Darstellung der inneren Entwickelung desselben. Als bald vorübergehende Erscheinung infolge einer Schuld ist der Wahnsinn in Alonso, Sebastian und Antonio im „Sturm“ skizziert.[2]

Die krankhaften Seelenzustände und die Vorstellungen der Zeitgenossen von denselben waren für Shakespeare so interessant, daß die letzteren zum Gegenstand komischer Beleuchtung wurden. Bereits in der Komödie der Irrungen gab Shakespeare eine heitere dem Lust-

---

1) Die Stelle fehlt in QA. und FA.; für psychologisch wichtig und bezeichnend erklärt sie C. Thiersch, Medicinische Glossen zum Hamlet, Nord und Süd 6 p. 248. Eine vorzügliche Erklärung der Stelle giebt K. Elze in seinem ausgezeichneten englisch geschriebenen Kommentar zu Hamlet, Halle 1882, p. 155.

2) Vgl. R. Sigismund, Die medicinische Kenntnis Shakespeares, Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft 16 p. 99 fg., Weimar 1881.

spiel entsprechende Kritik jenes unwissenschaftlichen Wahnes, mit welchem man Wahnsinnige zu heilen suchte.[1] Antipholus von Ephesus wird infolge der gehäuften Irrungen und Mißverständnisse von seiner Gemahlin für wahnsinnig gehalten; die Mutter desselben erklärt den Wahnsinn des Mannes aus dem giftigen Schreien der eifersüchtigen Frau und aus natürlichen Ursachen: „Wo süß Erholen mangelt, was kann folgen als trübe Schwermut und Melancholie, der grimmigen Verzweiflung nah verwandt?“ (V, 1). Aber Adriana nimmt zur Heilung des vermeintlichen Wahnsinns ihres Gemahls ihre Zuflucht zu dem Beschwörer, Herrn Dr. Zwick:

Du Satan, der in diesem Manne haust,
Entweich vor meinem heiligen Gebet;
Heb dich hinweg ins Reich der Finsternis,
Bei allen Heiligen beschwör' ich dich (IV, 4).

Aber der gesunde Antipholus begegnet den Beschwörungsformeln mit dem groben, handgreiflichen Urteil der Komödie, welches der Diener erzählt:

der Arzt gebunden,
Mit Feuerbränden abgesengt sein Bart,
Und wenn es flammte, gossen sie auf ihn
Schlammwasser — eimerweis — das Haar zu löschen.
Jetzt predigt ihm der Herr Geduld, derweil
Der Knecht wie einem Narr'n den Kopf ihm zwickt (V, 1).[2]

Größere Freiheit und tiefere Charakteristik hat Shakespeare in „Was ihr wollt“ angewandt, um im Gange der Handlung jene falschen gegen den Wahnsinn gerichteten Heilungsversuche zu verspotten. Das Objekt der beabsichtigten Heilung ist hier nicht ein Gesunder, wie in der Komödie der Irrungen, sondern, wenn auch kein Wahnsinniger, doch ein Kranker. Malvolio krankt an den lächerlichsten Einbildungen. Durch Intrigue verführt sich von seiner Herrin Olivia geliebt zu glauben ist er von seiner Vollkommenheit überzeugt, schwelgt in den Vorstellungen der Vornehmheit und macht sich durch unerträglichen Hochmut zum Gegenstande des Hasses. Junker Tobias schon bezeichnet ihn als ein Opfer des Teufels (III, 4); aber charakteristisch und

1) Vergl. Elze, W. Shakespeare p. 462 fg.
2) W. Hertzbergs Übersetzung.

eine Kritik des Dichters einschließend ist es, daß gerade der Narr es ist, welcher, als Pfarrer Ehrn Matthias verkleidet, „in schrecklicher Finsternis" den Malvolio als vom Teufel besessen behandelt und mit allerlei Skurrilitäten an dem Hochmütigen Rache nimmt (IV, 2).

Die Vorstellungen, daß die Wahnsinnigen von dem „bösen Feinde" verfolgt gedacht wurden, welche Edgar in seinem simulierten Wahnsinn so vielfach anwendet, haben einen plastischen Charakter. Sie erinnern an Vorstellungen des klassischen Altertums. Die fruchtbare Gestaltungsliebe der Griechen, mit dem Vorzuge einer plastisch bildenden Phantasie im engsten Zusammenhange, stieg weniger tief in das Seelenleben und stellte Personen, Gottheiten oder Dienerinnen derselben, als Urheberinnen des Wahnsinns dar. In einer verlorenen Tragödie des Aeschylus wurde Athamas durch Here in Wahnsinn gestürzt, weil er mit seiner Gemahlin Ino den Dionysos auferzogen hatte.[1] In Aias des Sophokles ist es Athene, welche den Helden von dem beabsichtigten Morde der Atriden und des Odysseus, Wahnsinn in seiner Seele bewirkend, abgelenkt hat. In den Bakchen des Euripides legt Dionysos seinem Verächter Pentheus sinnverwirrend schnellen Wahnsinn ins Herz (851 Dind., vgl. 918); von dem rächenden Gotte in Sinnverwirrung getrieben tötet die Mutter des Pentheus den eignen Sohn (1094. 1122). Oder die mit Wahnsinn strafenden Gottheiten bedienen sich der Dienerinnen. In den Xantrien (Zerfleischerinnen) des Aeschylus trat die Wut (*Λύσσα*) persönlich auf; sie kehrt bei Euripides im rasenden Herkules wieder, wo sie die Iris von der Verfolgung des Herkules abmahnt, aber der Notwendigkeit weichend seine Heldenbrust mit Wahnsinn erfüllt (vgl. 820 fg.). Andere mythisch personificierte Gestalten, welche der Juno in ihrer strafenden Verfolgung des Athamas dienen und den Wahnsinn bewirken, sind bei Ovid (Met. 4, 480 fg.) Tisiphone und ihre Begleiter, „Trauer, Schrecken und Angst und unstät blickender Irrsinn." Tisiphone gießt den gährenden Gifttrank dem Athamos und der Ino in die Brust mit dem unstät schweifenden Wahn und verblendeten Sinnes Vergessen (502). Diese plastische Darstellung des Wahnsinns ließ keine Entwickelung im Innern zu; der Wahnsinn erscheint als

1) Welcker, Die Aeschylische Trilogie Prometheus p. 336.

eine Thatsache. Auch da, wo ein Ansatz zu einer inneren Entwickelung vorliegt, wird derselbe von dem plastischen Gestaltungstriebe ergriffen. So in den Choephoren des Aeschylus: Orestes hat nach des Loxias Spruch seine Mutter getötet, den ermordeten Vater zu rächen; er ist seines Rechts, seiner Pflicht sich bewußt; aber in sein Inneres tritt das Bewußtsein seiner großen Schuld: „es quält mich", ruft er aus, „meine That, mein Leid, all mein Geschlecht, mit dieses Sieges reicher Schuld verflucht zu sein (Choeph. 1011)!" „Gleich wie mit Rossen aus der fliegenden Wagen Bahn raf' ich hinaus; fort reißt mich zügellos der Geist unwiderstehlich. Meines Herzens Entsetzen will sein Lied beginnen, seinen Tanz zum Schall der Wut" (1018 fg.). In seiner Angst sieht er Frauengestalten, welche Gorgonen gleichen, schwarzgewandet, das Haar mit dichten Schlangen durchflochten; der Chor der Frauen, der sie *nicht* sieht, bezeichnet sie als Wahngebilde (1048) und erklärt die Seelenverwirrung des Orestes aus dem Blut, das noch an seinen Händen haftet; er selbst sieht in ihnen „der Mutter wutempörte Hunde" (1051); er stürmt fort und die Schreckensgestalten der Erinyen, plastische Gebilde, persönlich beseelte Wesen, verfolgen ihn. Diese Gestalten ließ Euripides auf der Bühne nicht mehr auftreten; in der Iphigenie in Tauris sieht Orestes von Wahnsinn überfallen die Erinyen, die kein anderer sieht; wir erfahren den Vorgang nur durch eine Erzählung des Hirten (272 fg). Der Orestes des Euripides in dem gleichnamigen Drama hat im Wahnsinn dieselben Visionen; vergeblich sagt Elektra zu ihm (259 Dind.): „du siehst von dem nichts, was du deutlich glaubst zu sehn." Das Schuldbewußtsein des Muttermords ist die Ursache seines Wahnsinns. Diese Ansätze zu einer Darstellung des Wahnsinns als einer nicht bloß von außen veranlaßten, sondern im Innern der Seele sich entwickelnden Bewegung, wie sie die Griechen haben, hat Shakespeare vertieft, vermöge der individualisierenden Darstellung des modernen Geistes selbständiger und reichhaltiger ausgeführt. — Eine Übereinstimmung Shakespeares mit den Alten findet sich in dem Umstande, daß auch bei ihnen der Wahnsinn meist als die Folge einer Schuld gedacht und dargestellt wird. So bei Orestes; nachdrücklicher in des Sophokles Aias, dessen Schuld seine hochmütige Gesinnung gegen die Götter ist. Als er von der Heimat zum Kampfe

gegen Troja schied, entließ ihn der Vater Telamon mit den Worten (764): „Erstrebe, Sohn, den Sieg, doch immer mit der Gottheit.“ „Mit Göttern, Vater“, erwiderte der Sohn mit prahlerischem Unverstand, „kann ein Wicht wohl auch den Sieg erlangen; ich auch ohne sie bin voll Vertrauen Ruhm mir zu gewinnen.“ Als die Göttin Pallas ihn antrieb gegen den Feind zum blutigen Kampfe seinen Arm zu erheben, rief er ihr das vermessen schlimme Wort entgegen (774): „O Herrin, steh den andern Griechen bei; wo Aias steht, wird nicht die Schlacht durchbrochen.“ Diese Gesinnungen des Übermutes, an sich schon Wahnsinn, verbunden mit der Rachsucht des sich tief gekränkt fühlenden Helden werden für Athene der Beweggrund ihn in wirklichen Wahnsinn zu stürzen.

VII.

Antikes in Shakespeares Drama: Der Sturm.

Festschrift

Seiner Königlichen Hoheit dem Erbgroßherzoge

Friedrich Franz

und

Ihrer Kaiserlichen Hoheit der Frau Erbgroßherzogin

Anastasia Michailowna

von

Mecklenburg-Schwerin

ehrfurchtsvoll gewidmet

von dem

Lehrer-Kollegium

des

Großherzoglichen Gymnasium Fridericianum zu Schwerin.

Schwerin 1879.

Widmung.

Englands strahlender Stolz, der begeisterte Meister der Dichtung,
Süßester Anmut voll, sang ein melodisches Lied:
Sang den beglückenden Gruß, den einem bewunderten Paare
Göttinnen selbst mit der Huld gnädiger Liebe gebracht,
Dem in der Dichtung Zauber das unauflösliche Bündnis
Willig, mit segnendem Blick, freudig die Väter geweiht.
Heil auch Dir, o glückliches Paar, dem in festlicher Stimmung
Reichte die liebende Hand hoher Geschwister den Kranz,
Dem als freudige Zeugen die hohen Väter und Mütter
Am Altare gebracht weihender Liebe Gesang.
Wir auch nahen Euch jetzt und bringen die Gabe des Forschens,
Das den betrachtenden Sinn führt in vergangene Zeit,
Das von dem hohen Beherrscher des Heimatlandes gepflegt wird,
Der auch den lernenden Trieb gnädig und fördernd beschützt,
Der für die friedlichen Güter der flurengesegneten Heimat
Und für Deutschlands Heil tapfer und siegend gekämpft.
Scheinet die Sonne Homers, wie der Dichter gesungen, auch uns noch,
Gilt ja das sinnige Wort seines unsterblichen Lieds,
Daß „die Gabe, auch klein, doch lieb ist", giebt der Empfänger
Ihr, mit gütigem Blick gern sie begrüßend, den Wert.
Huldvoll nehmet sie auf mit den Wünschen der Herzen, sie rufen
Himmlisches Glück für Euch her von des Ewigen Thron.
Gern zu des Himmels Bahn, zu den hochhinwandelnden Sternen
Lenket den hoffenden Sinn freudig vertrauend das Herz:
Heiteren Glanzes leuchte für Euch das Auge der Sterne
Und des Segens Geschenk spende der ewige Gott.

„Schaut herab, ihr Götter,
Senkt eine Segenskron' auf dieses Paar!"

Dieser Wunsch Gonzalos, auf Miranda und Ferdinand in Shakespeares „Sturm" bezogen, ist nicht die einzige Stimme, welche für das Glück und Heil der beiden Liebenden sich erhebt. Zu ihrer Begrüßung erscheinen, durch Prosperos Zauberkraft herbeigeführt, antike Göttinnen und Ceres ist durch Juno entboten,

„ein Bündnis treuer Liebe hier zu feiern
und eine Gabe willig beizusteuern
zum Heil des Paars', —

und Iris ruft die keuschen Nymphen zu dieser Feier herbei. Die Verbindung Mirandas und Ferdinands ist ein höchst wesentliches Ereignis in dem Drama: die Vermählung des „herzgeliebten Paares" gewinnt die Bedeutung einer allgemeinen Versöhnung, einer Wiederherstellung des verletzten Rechtes, einer friedlichen Heilung tiefer Zerwürfnisse. Die Wichtigkeit der Feier findet ihren erhöhten Ausdruck in dem Maskenspiele, welches Prospero durch Ariels erfolgreichen Dienst veranstaltet. Die erscheinenden Göttinnen Juno, Iris, Ceres mit dem Tanze der Nymphen beweisen die Neigung des Zeitalters zur Antike und zu antik geschmückten Festlichkeiten und scenischen Aufführungen, welche Masken genannt wurden. Die von Shakespeare im „Sturm" gedichtete Maske ist prothalamische Poesie. Der Dichter hatte eine Maske von ähnlicher Gestalt bereits in dem Drama „Wie es euch gefällt" zur Anschauung gebracht; in diesem Drama (V, 4) ist es Hymen selbst, welcher die Liebenden einigt. Diese mythischen Darstellungen versetzen uns in die fernsten Zeiten des klassischen Altertums. Die Kerze oder Fackel Hymens wird zweimal in Shakespeares „Sturm" (Hymen's lamps und Hymen's torch, Tempest IV, 1, 23 und 98 der Globe edition) erwähnt. Bei den

Vermählungsfeierlichkeiten bereits der homerischen Griechen (Ilias 18, 492 fg.) wurden die Bräute unter Fackelschimmer aus dem Elternhause geführt und der Brautgesang (hymenaeus) erklang in erfreuenden Tönen. Der Segenszuruf „Hymen, o Hymenäus, o Hymen, o Hymenäus", aus Catulls Hochzeitsliedern bekannt,[1] drückt schon am Schlusse der Komödien des Aristophanes „Der Friede" und „Die Vögel" die fröhliche Feststimmung aus. Wenn in Shakespeares Drama die Ehegöttin Juno und die Segenspenderin Ceres selbst erscheinen, um dem Brautpaare Heil und Glück zu wünschen, so hatte der Dichter zu der Gestaltung dieser Göttererscheinung in den Alten selbst seine Vorgänger. Zu der Vermählung der Thetis und des Peleus kam nach des Catullus Gedicht (64) nicht nur der Flußgott Peneus mit seinen Geschenken (64, 286), sondern der Beherrscher der Himmlischen selbst erschien mit der Gemahlin und den Kindern (64, 299) und die Parcen singen ihr wahrsagendes Lied (307 fg.),

> Denn in der Vorzeit pflegten die Himmlischen öfters in reine
> Häuser zu gehn, leibhaft sich in sterblicher Menschen Versammlung
> Zeigend, zur Zeit, wo noch nicht Frömmigkeit war in Verachtung
> (385–387).

Wofern aber die Götter bei dem Vermählungsfeste nicht anwesend sind, gedenken sie doch im Saal des Himmels der schönen Feier und drücken ihre Teilnahme durch segnende Trinksprüche aus, wie wir es in einem Fragmente der Sappho lesen:

> Gemischt war der Mischkrug,
> Ambrosischen Tranks voll;
> Nahm Hermes die Kelle,
> Einschenkt er den Göttern;
> Und alle, sie hoben
> Die Becher und gossen
> Trankopfer und wünschten
> Viel Gutes und Schönes
> Dem Bräut'gam zugleich und
> Der lieblichen Braut.[2]

1) Vgl. Catull. 61. Liv. 30, 13, 12 illis nuptialibus facibus regiam conflagrasse suam.

2) H. Köchly über Sappho: Akademische Vorträge und Reden, p. 201.

Welche Gründe hatte Shakespeare die antiken Göttererscheinungen in sein Drama einzuführen? Waren sie nichts weiter als ein Spiel der dichterischen Phantasie ohne tieferen Zusammenhang mit der in der Dichtung dargestellten Handlung? „Für uns", sagt ein feiner Kenner und Übersetzer Shakespeares,[1] „würde das Lustspiel durch Ausscheidung der Maske jedenfalls nichts verlieren". Zunächst folgte Shakespeare in der Bildung des Maskenspieles einem herrschenden Zuge seines Zeitalters, der auch auf dem Gebiete der prothalamischen und epithalamischen Poesie seine Abstammung aus der Renaissance nicht verleugnet. „Die würdige Sitte", sagt Ben Jonson in seinem Vorwort zu dem Maskenspiel The Hue and Cry after Cupid,[2] „würdige Vermählungen mit diesen edlen Festlichkeiten zu ehren, ist aus früheren Zeiten bis zu uns gelangt, zur Ehre nicht weniger unseres Hofes als des Adels, da sie außerdem (durch die Schwierigkeiten von Aufwand und Mühe, verbunden mit der Heiterkeit der Unternehmung) eine wirkliche Neigung der Darsteller zu denjenigen ausdrücken, um deren willen sie ihre Rollen übernahmen." Die antike Mythologie war in diesen Darstellungen herkömmlich und so beliebt, daß Marlowe und Chapman in ihrer poetischen Bearbeitung von Hero und Leander ein Epithalamion der Nymphe Teras einlegten, das sich im Original des Musäus nicht findet. Die Göttin „Nacht" wird von Teras angerufen und Eros ist ein ruhmvoller Sieger;[3] in einem Epithalamion in Beaumonts und Fletchers Drama The Maid's Tragedy traten mit der „Nacht" die Gottheiten Cynthia, Äolus und Neptunus auf.[4] Die Maskenspiele dieser Gattung von Ben Jonson waren auch eine von dem Hofe Jakobs I. begünstigte und gepflegte Angelegenheit. Bei dieser Beliebtheit solcher Darstellungen braucht man nicht anzunehmen, daß Shakespeare in

1) Friedrich Bodenstedt in der Einleitung zu seiner Übersetzung des „Sturms" p. IV.

2) The Works of Ben Jonson by William Gifford, London 1869, p. 562.

3) The Works of Christopher Marlowe by Al. Dyce, London 1870, p. 304.

4) The Works of Beaumont and Fletcher by G. Darley, London 1840, I, p. 3.

der Dichtung des Maskenspiels im „Sturm" der Beschreibung der Festlichkeiten gefolgt sei, welche im Jahre 1594 bei der Taufe des Prinzen Heinrich stattgefunden hatten.[1] Aber die Meinung, daß wir durch die Ausscheidung des Maskenspiels in Shakespeares „Sturm" nichts verlieren würden, widerspricht dem Geiste, in welchem das Spiel gedichtet ist. Dasselbe ist im Sinne der Alten gedacht, welche den Hymenäus als gute und glückliche Vorbedeutung, als eine religiöse Notwendigkeit ansahen; je größer der Wert ist, den Prospero auf die Verbindung seiner Tochter mit Ferdinand, dem Thronfolger Neapels, mit Recht legt, desto feierlicher sucht er dem Versöhnung verheißenden und bedeutenden Feste die religiöse Weihe in antiken Formen zu geben. Die Meinung des Dichters läßt sich aus dem Gegenteile noch deutlicher erkennen. Wenn bei den Alten die religiöse Weihe des Hymenäus fehlte, war Unheil und ein tragisches Geschick im Gefolge der Liebenden; bei Musäus war Heros und Leanders unseliges Los schon durch den Umstand besiegelt, daß alle antik frommen Festlichkeiten fehlten, daß die Ehegöttin Juno nicht ihren Segen gewährte, daß Vater und Mutter nicht den üblichen und unentbehrlichen Hymenäus sangen.[2] In Romeo und Julie hat Shakespeare den tragischen Untergang Juliens schon in dem Umstande vorbedeutend dargestellt, daß ihrer Vermählung mit Romeo die weihenden Festlichkeiten fehlen. Ein Hymenäus ist vorhanden;

1) Wie Meißner meint in seiner trefflichen Schrift: Untersuchungen über Shakespeares „Sturm", p. 80 fg.

2) Die Worte des griechischen Dichters führen in beredter Weise den Mangel der hymenäischen Festlichkeiten an. Musäus sagt V. 274 fg.:

ἦν γάμος, ἀλλ᾽ ἀχόρευτος· ἔην λέχος, ἀλλ᾽ ἄτερ ὕμνων·
οὐ ζυγίην Ἥρην τις ἐπευφήμησεν ἀείδων,
οὐ δαίδων ἤστραπτε σέλας θαλαμηπόλον εὐνῇ,
οὔτε πολυσκάρθμῳ τις ἐπεσκίρτησε χορείῃ,
οὐδ᾽ ὑμέναιον ἄειδε πατὴρ καὶ πότνια μήτηρ.

Bei dem letzten Verse erinnert man sich der Worte, welche Polyxenes im Wintermärchen (4, 3) unerkannt zu seinem Sohne Florizel spricht:

Ein Vater, dünkt mich,
Ist bei des Sohnes Hochzeitsfest ein Gast,
Der seinen Tisch am meisten schmückt.

es ist der Monolog Juliens in der zweiten Scene des dritten Akts. Auch hier wird, wie in der epithalamischen Poesie des Zeitalters wiederholt die Nacht angerufen: aber der Hymenäus wird nicht von Freundinnen gesungen, nicht Vater und Mutter haben ihren Segen erteilt, keine festlichen Gebräuche haben der Vermählung heiteren Glanz, der Ehe öffentliche Würde gegeben. Juliens Geheimnis ist schon ihr Unheil; aus der dunkeln Wolke dieses Geheimnisses drohen schon die Zukunft vernichtenden Blitze wie im Geschick Heros und Leanders.[1]

Wenn im Gegensatze zu dieser Tragödie das festliche Maskenspiel im „Sturm" in glücklichen Auspicien in antiker Weise auf die schöne und heitere Zukunft der Liebenden hinweist, so ist das Antike auch in dem Kolorit der Personen und in der Sprache wahrnehmbar. Hier zeigten Virgil und Ovid den Weg und gewährten antike Anschauungen. Die Götterbotin Iris wird bei Shakespeare im „Sturm" von Ceres angeredet (IV, 1):

Heil dir, vielfarbige Botin, die du sorgst,
Wie du der Gattin Jovis stets gehorchst;
Die du von Safranschwingen süßen Tau
Herab mir schüttest auf die Blumenau,
Und krönst mit deinem blauen Bogen schön
Die offnen Flächen und bebuschten Höhn,
Ein Gürtel meiner stolzen Erde!

Für die in individualisierendem Farbenreichtum ausgeführte Darstellung bildet Virgil. Aen. 4, 700 fg. die Grundlage:

— vom Himmel herab auf safranfarbigen Flügeln
Schwang von der Sonne bestrahlt sich die tauige Iris in tausend
Schillernder Farben Geleit.[2]

---

1) Vergleiche Halpin, The Bridal Run-away, Shakespeare Society's Papers II, p. 14 fg.

2) W. Hertzbergs Übersetzung — Iris, die Botin der Juno, und ihr Gehorsam bei Ovid. Met. 11, 635, fidissima nuntia. Die „vielfarbige Botin und der Himmelsbogen" bei Shakespeare ist in Ovid. Met. 1, 270 (nuntia Iunonis, varios induta colores, concipit Iris aquas) und in Virg. Aen. 5, 607 (mille coloribus arcus) enthalten. In der Schlegelschen Übersetzung nennt Ceres die Iris „den Gürtel ihrer stolzen Erde", während im Originale die „reiche Schärpe" (rich scarf to my proud earth) steht.

Die milde und ernste Ceres weist jede Gemeinschaft mit Aphrodite und ihrem blinden Knaben zurück; das stimmt vortrefflich zu dem Geiste der Dichtung. Shakespeare benutzt auch hier antike Vorstellungen: Aphrodite hat sich nach Paphos (regina Cnidi Paphique Hor. carm. 1, 30, 1) auf ihrem Taubenwagen entfernt (IV, 1).[1] Die Abneigung der Ceres gegen die Aphrodite mit dem goldenen Zügel (Soph. O. C. 692) hat ihren Grund in der List derselben, durch welche der düstere Dis die Tochter der Ceres gewann (IV, 1). Shakespeare wählt hier denselben Namen für Pluto, welchen er bei Ovid. Met. 5, 395 in der Erzählung vom Raube der Proserpina fand, wie auch im Wintermärchen (IV, 3) die blumenverteilende Perdita den Namen Dis braucht. — Wie das unglückliche Schicksal der Dido die Teilnahme Shakespeares und seiner Zeitgenossen fesselte, haben wir in dem Aufsatze über Lyly und Shakespeare p. 40 gesehen; auch im „Sturm" (II, 1) beschäftigt sie den Dichter; Gonzalo nennt sie die Witwe Dido; wenn Ferdinand die dämmerigste Höhle (the murkiest den IV, 1) erwähnt, wird er nach dem Zusammenhang seiner Worte an Dido und Äneas und die Grotte in Virgils Äneide (4, 165—172) gedacht haben.

Viel besprochen und angeführt ist die Rede Gonzalos (II, 1) über den besten Staat und das goldne Zeitalter. Die Einsamkeit der Insel, auf welche die Seefahrenden verschlagen sind, ladet ihn zu seinen Phantasieen ein, die er selbst nicht ohne Ironie mitteilt: für alle gleich brächte in seinem Staate

> ohne Schweiß und Mühe
> Die Erde ihre Frucht; Verrat, Betrug,
> Schwert, Speer, Geschütz, Notwendigkeit der Waffen
> Gäb's nicht bei ihm; es schaffte die Natur
> Von ihrer Eigenart die Hüll' und Fülle,
> Sein schuldlos Volk zu nähren;

---

1) Über den Taubenwagen vgl. Preller, Griechische Mythologie I, p. 233 (1854). Wenn Iris bei Shakespeare die Aphrodite Mars' hot minion (4, 1) nennt, so erinnert dieser Ausdruck an Hom. Odyss. 8, 266 – 366. Die auf Amor bezogenen Worte der Iris: Her (der Aphrodite) waspish-headed son will — play with sparrows, erhalten ihre erklärende Beleuchtung durch Sappho 1, 9 fg. bei Bergk, Poetae lyrici graeci, III, p. 876 (1867).

So ungemein wollt' er regieren,
Daß es die goldne Zeit verdunkeln sollte.

Die Interpreten Shakespeares haben längst angeführt, daß der Dichter in seiner spottenden Schilderung des besten Staats Montaignes Essay in Florios Übersetzung vor Augen hatte.[1] Er berührt hiermit phantastische Vorstellungen des Zeitalters überhaupt. Die Träume von kommunistischer Glückseligkeit haben mit der Kultur der Renaissance den engsten Zusammenhang. Das Utopien des Thomas Morus und der Sonnenstaat des Campanella stehen auf diesem schwankenden Boden. Die verwandte Neigung zu den idyllischen Zuständen einer unschuldig gedachten Schäferwelt beherrscht einen Teil der Poesie im Renaissancezeitalter; das goldne Zeitalter, in welchem nach Tassos im Aminta gebrauchtem Ausdruck „erlaubt ist, was gefällt", ist eine beliebte und ersehnte Vorstellung. Montaigne hatte sich in seinen Anschauungen auf Plato berufen. Aber schon das griechische Altertum hatte durch Aristophanes in der „Weibervolksversammlung" jene phantastischen Träume von Güter- und anderer Gemeinschaft mit aller Schroffheit des Witzes in ihren verwerflichen Konsequenzen dargestellt. In den angeführten Worten Gonzalos im „Sturm", in welchen er auch das goldne Zeitalter verdunkeln will, hatte Shakespeare, wie es scheint, auch die Bilder Ovids im Sinne, welche der römische Dichter Metam. 1, 98—102 zur Bezeichnung der goldnen Zeit gebraucht:

Kein krummgehendes Horn und keine gestreckte Drommete
War, kein Helm, kein Schwert. In behaglicher Muse vergingen
Ohne des Kriegers Bedarf die Tage den sicheren Völkern.
Undienstbar und verschont von dem Karst und von schneidender Pflugschar
Nimmer verletzt, gab alles von selbst die gesegnete Erde.

Das sind die glücklichen Inseln, nach welchen Horaz in der sechzehnten Epode aus der Sündennot seines Zeitalters entfliehen heißt, selige Gefilde, in welchen die Erde ungepflügt die Gaben der Ceres spendet und ungeschneitelt stets die Rebe blüht, wo keine Krankheit, keines Gestirnes glutatmende Gewalt die Herde hinweg-

1) Ausführliches in J. Meißners Buche: Untersuchungen über Shakespeares „Sturm", Dessau 1872, p. 58 fg.

rafft, wo die Habsucht und Sittenlosigkeit nicht weilt, sondern ein frommes Geschlecht wohnt.[1]

Eine Insel, wie sie die Ironie Gonzalos in Shakespeares „Sturm" zu beherrschen wünscht, war dem Prospero nicht verliehen; aber sein zwölf Jahre langes Weilen auf einer fast einsamen Insel erregt unsere tiefste Teilnahme. Sie knüpft sich zunächst an seine Person. Der Genius des Dichters hat mit der Poesie der Einsamkeit die Gestalt Prosperos umgeben und erhöht. Ein fürstlicher Eremit, suchte er als Beherrscher Mailands die abgesonderte Stille wissenschaftlicher Forschung. Verraten von dem eignen Bruder, wird er mit der dreijährigen Tochter der Einsamkeit und den Gefahren des Meeres preisgegeben. Durch Gottes Lenkung nimmt ihn eine einsame Insel rettend auf; seine einsame Zelle, von einem Lindenhag (V, 1) überschattet und gegen die Ungunst des Wetters geschirmt, ist Zeugin seiner unermüdlichen Forschung, deren Senkblei bis in die Tiefen des Naturlebens prüfend geworfen wird. „Glückselig der Mann", sagt Euripides in dem Fragmente eines nicht mehr vorhandenen Dramas,[2] „der in der Forschung Gebiete weilt, der am verderblichen Zwiste nicht teilhat, zu ungerechten Handlungen nicht schreitet, sondern in der ewigen Natur nie alternde Ordnung schaut, forschend, wie sie ward und wodurch sie entstand. Eine solche Seele hat mit der Vollbringung unlauterer Thaten niemals Gemeinschaft". Nach dem Sinne dieser Worte ist der Charakter Prosperos gebildet: hatte doch der jugendliche Shakespeare schon mit goldnen Worten die Wissenschaft gepriesen (Heinrich VI. II, 4, 7):

Es ist Unwissenheit
Der Fluch von Gott, und Wissenschaft der Fittich,
Womit wir in den Himmel uns erheben.

Auch im Perikles, Fürst von Tyrus, ist eine Gestalt gezeichnet, welche in der Person des Cerimon die Herrlichkeit der Wissenschaft preisend erhebt. Stets schien es mir, sagt Cerimon (III, 2),

Tugend und Kenntnis seien größre Gaben
Als Adel und Besitz; leichtsinn'ge Erben

1) Ausführlich hierüber handelt die Schrift: Das goldne Zeitalter. Berlin 1879.

2) A. Nauck, Tragicorum graecorum fragmenta, p. 513.

Verthun und trüben leicht die beiden letztern,
Doch folgt den erstern die Unsterblichkeit
Und macht den Mann zum Gott.
(Übers. von N. Delius).

Aber dem Geiste seines Dramas gemäß, das eine Wunderwelt vor unseren Blicken entfalten sollte, erhöht Shakespeare die Gestalt Prosperos zu übermenschlicher Wissensstärke und macht ihn durch das Wissen zum Herrn wirkender Naturkräfte. Der Dichter folgte auch hier dem Zuge seines Zeitalters, in welchem die Wissenschaft zuweilen einem phantastischen Triebe gehorchte, den Stein der Weisen suchte und alchemistischen Bestrebungen huldigte, die Poesie wie in Robert Greenes „Bruder Baco" und Chr. Marlowes „Faust" die vermeintliche Macht der Zauberkünste darstellte. Aber ebensosehr fand Shakespeare zur Gestaltung seines „wunderthätigen Magus" im klassischen Altertum anregende Stellen. Es ist schon von Malone [1] darauf hingewiesen worden, daß zu der Beschreibung, welche Prospero selbst von der wunderbaren Macht seiner Zauberkunst giebt (V, 1), Ovids Medea in der Übersetzung der Metamorphosen (7, 191 fg.) von Golding Stoff und Sprache lieferte, welche Shakespeare mit dem Zauberpinsel seines „malerischen Individualismus" bereichernd vertiefte.[2] Aber Prospero ist weit entfernt, seine Zau-

1) Bei Johnson and Steevens, The Plays of W. Shakspere, London 1785, I, p. 113.

2) Sturm V, 1:

Ihr Elfen von den Hügeln, Bächen, Hainen;
Und ihr, die ihr am Strand spurlosen Fußes
Den ebbenden Neptunus jagt und flieht,
Wenn er zurückkehrt; halbe Zwerge, die ihr
Bei Mondschein grüne saure Ringlein macht,
Wovon das Schaf nicht frißt; die ihr zur Kurzweil
Die nächt'gen Pilze macht; die ihr am Klang
Der Abendglock' euch freut; mit deren Hilfe
(Seid ihr gleich schwache Fäntchen) ich am Mittag
Die Sonn' umhüllt, aufrühr'sche Wind' entboten,
Die grüne See mit der azurnen Wölbung
In lauten Kampf gesetzt, den furchtbar'n Donner
Mit Feu'r bewehrt und Jovis Baum gespalten

berkunst zur Erreichung frevelhafter Ziele zu gebrauchen. Ungleich der Medea, die Shakespeare auch im „Kaufmann von Venedig" (V, 1) als Zauberkräuter Sammelnde bezeichnet hatte, ist Prospero im Besitze übermenschlicher Wissenschaft nur auf Vollbringung menschlich schöner Thaten gerichtet, ein wohlwollend heilender Arzt moralischer Schäden. Es ist bemerkenswert, daß der Magus sich selbst in ausdrücklichen Gegensatz stellt gegen das unheilvolle Thun böswilligen Zaubers: „Die verruchte Hexe, die Sycorax", sagt Prospero, „ward für unzähl'ge Frevel und Zauberei'n, wovor ein menschlich Ohr erschrecken muß, verbannt" (Sturm I, 2); sie ist die Mutter des mißgeschaffnen boshaften Halbmenschen Caliban, „so stark, daß sie den Mond in Zwang hielt, Flut und Ebbe machte, und ungefährdet mit ihm schaltete" (V, 1). Diese Kraft, über den Mond zu gebieten, wird von Ovid ebenfalls der Medea verliehen.[1] Prosperos wohlthuende Zauberkraft wirkt auch durch die Fülle und Mannigfaltigkeit musikalischer Töne und er ist durch seinen Diener Ariel ein anderer Orpheus.

Die Liebe Shakespeares zu der Orpheussage der Alten haben wir bereits in dem Aufsatze über Lyly und Shakespeare p. 29 hervorgehoben. Die Wirkungen des Orpheus sind wunderbare. Die Gestalt des Ariel, welcher das musikalische Amt des Orpheus im „Sturm" verwaltet, gehört dem Reiche der Wunder an. Des Orpheus Wunderwirkungen erstrecken sich auf die Natur,[2] „weil nichts so stöckisch, hart und voll von Wut, das nicht Musik auf eine Zeit

---

Mit seinem eignen Keil, des Vorgebirgs
Grundfest' erschüttert, ausgerauft am Knorren
Die Ficht' und Ceder; Grüft', auf mein Geheiß,
Erweckten ihre Toten, sprangen auf
Und ließen sie heraus, durch meiner Kunst
Gewalt'gen Zwang.

1) Metam. 7, 207—9:

Dich auch zieh' ich heran, o Mond, ob Temesas Erze
Dir auch mindern die Not. Blaß färbet den Wagen des Ahnen
Unsere Kunst; blaß wird durch unseren Zauber Aurora.

2) Vgl. Orelli zu Hor. carm. 1, 12, 7; 24, 13.

verwandelt (Kaufmann von Venedig V, 1). Des Ariel musikalische Wunderwirkungen bewegen selbst die tierische Natur des rohen Caliban. „Die Insel ist voll Klang, Getön' und süßer Weisen, die erfreun und keinem schaden" (III, 2; Bodenstedts Übers.). Durch seine Musik wirkt Ariel auf die Mordgenossen Calibans, Stephano und Trinkulo, und verhindert ihr Verbrechen. „Wie wilde Füllen spitzten sie das Ohr und machten Augen, hoben ihre Nasen, als röchen sie Musik. Ihr Ohr bethört ich so, daß sie wie Kälber meinem Brüllen folgten durch scharfe Disteln, Stechginst, Strauch und Dorn" (IV, 1). So hatte Ariel durch ein erweckendes Lied den Gonzalo und Alonzo vor Verrat und Mord behütet, die ihnen drohten (II, 1). Dem Naturgeiste Ariel in seiner musikalischen Thätigkeit folgt die Natur und weckt das Gewissen. „Mir schien", ruft Alonso aus, „die Wellen riefen es mir zu, die Winde sängen mir es und der Donner, die tiefe, grause Orgelpfeife, sprach den Namen Prospero, sie rollte meinen Frevel" (III, 3). Die seelenberuhigende Fähigkeit der Musik wird von Prospero selbst betont; „ein feierliches Lied", sagt er (V, 1), „ist der beste Tröster zur Heilung irrer Phantasie." So hatte schon Musik die Thränen Ferdinands gestillt, der über den vermeintlichen Verlust seines Vaters weinte: „er saß am Strand, da schlich sie zu ihm über die Gewässer und lindert' ihre Wut und seinen Schmerz mit süßer Melodie" (I, 2), wie auch in Heinrich VIII. die orpheische Kunst Herzenspein und Grames Not in Schlummer wiegt.

Ariel als Prosperos Diener ist der Urheber der musikalischen Wirkungen; aber er ist nicht bloß der Naturharfenspieler und Sänger von Liedern (V, 1), der sirenengleich den Zauber der Töne hervorbringt; er ist auch wandlungsfähig, ein anderer Proteus, wie diesen die Odyssee (IV, 456—458) in seiner Wandlungsfähigkeit geschildert hat. Ariel ist nach seines Herrn Schilderung geeignet „zu betreten der salzigen Tiefe Schlamm, zu rennen auf des Nordens scharfem Wind, das Werk zu schaffen in der Erde Adern, wenn sie vom Froste starrt" (I, 2); er vermag sich in das Feuer zu verwandeln; nach seiner eignen Erzählung „zerteilte er sich (auf dem Schiffe) und brannt' an vielen Stellen, auf dem Mast, an Stang' und Bugspriet flammt' er abgesondert, floß dann in eins;

Zeus Blitze, die Verkünder des schreckbaren Donnerschlags, sind schneller nicht und Blick-entrinnender" (I, 2). Seine proteische Natur verwandelt sich auch in eine Harpyie, er schlägt mit den Flügeln auf die von Speisen besetzte Tafel, welche verschwindet, und ist so der Schrecken der „Sündenmänner, die das Schicksal der nimmersatten See geboten auszuspeien" (III, 3). Die in antiken Schriftstellern vielfach erwähnte Sage von Phineus und den Harpyien ist hier von Shakespeare benutzt; Virgils Schilderung (Aen. 3, 212—218) klang in der Seele des Dichters nach, der, schon in seinen frühesten Dramen von den Sagen des klassischen Altertums angezogen, dieselben in seine eignen Darstellungen verflochten hatte.[1]

Daß die Personen, welche im „Sturm" auftreten und der höheren Sphäre der Gesellschaft angehören, aus der antiken Mythologie Bilder und sprachliche Wendungen entlehnen, stimmt ganz zu dem Charakter und der Bildung derselben; sie sind Italiener und dadurch mit der Bildung der Renaissance liebevoll vertraut. Ihre Sprache mutet uns oft an mit dem Reize antiker Klänge und Wortbildungen: Composita, wie sie in den Wendungen sour-ey'd disdain (scheeläugiger Verdruß IV, 1), open-ey'd conspiracy (Verschwörung mit offenem Auge II, 2) vorkommen, rufen viele derartige Wortbildungen griechischer Dichter in die Erinnerung.[2] Die „Adern der Erde", der „Rücken des Meeres" (Sturm I, 2; II, 1) sind bei griechischen Dichtern gleich gebräuchliche Ausdrücke.[3] „Die Zeit geht aufrecht unter ihrer Last", „das Lob hinkt nach" sind Verbindungen (V, 1; IV, 1), welche bei griechischen und lateinischen Dichtern gelesen werden.[4] Miranda ruft aus: „Fort, blöde Schlauheit" (III, 1); so heißt Palladas 140 die Hoffnung und das Glück hinweggehen. Die „streitbaren Fluten", „ein Fehl hadert mit dem

---

1) Vgl. W. Hertzberg, Einleitung zu Titus Andronicus, p. 294 fg. in der Schlegel-Tieckschen Übersetzung (1870).

2) *Μαρμαρῶπις λύσσα* Eur. Herc. fur. 883, *θεμερῶπις αἰδώς* Aesch. Prom. 134, *λιπαρόμματος Ὑγίεια* Licymn. fr. 4.

3) *Γῆς φλέβες* Choeril. fr. 4, *εὐρέα νῶτα θαλάσσης* Hom. Od. 5, 17.

4) Eur. Hipp. fr. 34 (Wagner) *χρόνος διέρπων πάντ' ἀληθεύειν φιλεῖ*. Il. 9, 502 *Λιταὶ χωλαί*, Hor. carm. 3, 2, 31 raro antecedentem scelestum deseruit pede Poena claudo.

schönsten Reiz" (Sturm II, 1; III, 1) sind Ausdrücke, welche an Horaz und Euripides erinnern.[1] Die Anrede einer Person durch ein Abstraktum kommt im „Sturm" öfter vor: Prospero redet den Ariel mit den Worten „mein kleiner Fleiß" (my diligence V, 1), Gonzalo den Bootsmann mit „Lästerung" (V, 1), Ferdinand die Miranda mit „Schönes Wunder" (o you wonder I, 2) an, Antonio nennt den Gonzalo „Sir Prudence" (II, 1). Solche Verbindungen des Abstraktums mit dem Concretum sind bei den antiken Dichtern sehr häufig. Von Elektra bei Sophokles (301) wird Ägisthus eine „vollständige Schmach"[2] genannt, bei Homer (Il. 4, 172) heißt Helena „der Stolz". Wenn dergleichen Ausdrücke bei den Alten und bei Shakespeare aus der Kongenialität der dichterischen Intuition und Sprache stammen und von Entlehnungen Shakespeares nicht die Rede sein kann, so ist in anderen der Einfluß der antiken Dichtung nicht zu verkennen. Ferdinand gebraucht die plastische Darstellung: „wann Phöbus' Zug gelähmt mir dünken wird, die Nacht gefesselt drunten" (IV, 1). Mit solchen mythischen Anschauungen ist auch Ariels Redeweise in Verbindung gebracht. Die Gestalt der germanischen Mythologie, welche wir in Ariel erkennen, stimmt vortrefflich mit den mythischen Naturanschauungen der Alten zusammen: beide verdanken ihre Entstehung demselben Drange der Volksphantasie, die Vorstellungen, welche von der Natur wie von ethischen Verhältnissen hervorgerufen werden, in anschaulichen Gestalten zu verkörpern. Wie demnach Ariel mit antiken Ausdrücken vertraut ist und die Gestalten antiker Gottheiten herbeiführt, so hatte Shakespeare schon im „Sommernachtstraum" die germanischen Mythen von Elfen in Oberon und Titania mit der griechischen Mythologie und Sage in innige Gemeinschaft gebracht. In der Naivetät, mit welcher Shakespeare derartige germanisch mythische Gestalten in seine Dramen einführte, gleicht er ganz den Alten, welche in unbefangener Vertrautheit ihre Gottheiten als handelnde Personen auf die Bühne

1) Hor. carm. 1, 1, 15; 1, 3, 12; 1, 9, 9. Eur. Troad. 617 *κακῷ κακὸν γάρ εἰς ἄμιλλαν ἔρχεται.*

2) *ἡ πᾶσα βλάβη*, vgl. die Anrede an die Achäer bei Homer Il. 2, 235: *Κάκ' ἐλέγχεα.*

brachten: so hatte Äschylus den Hephästus mit Kratos und Bia im „Prometheus", die Eumeniden und Athene in der Oreſtie, Sophokles die Athene im „Aias", den Halbgott Hercules im „Philoktet", Euripides die Lyſſa im »Hercules furens«, die Artemis in der „Iphigenie in Tauris", Ariſtophanes die Iris, den Poſeidon und Hercules in den „Vögeln", den Hermes im „Frieden", den Plutus im gleichnamigen Drama als ſceniſche Perſonen behandelt. Dieſer Naivität des Dichters verdankt Ariels Geſtalt die individuelle lebensvolle Charakteriſtik, durch welche ſie einer allegoriſchen Verblaſſung fern bleibt. Dieſe individuelle Lebensfülle wird recht ſichtbar durch die Vergleichung Ariels mit dem Schutzgeiſte in Miltons „Comus", der unter dem Einfluſſe von Shakeſpeares „Sturm" entſtanden iſt.[1] Wie individuell aber Ariel gezeichnet iſt, er gehört einer Wunderwelt an.

Dieſes Wunderbare und Märchenhafte, das wir in Shakeſpeares „Sturm" überhaupt antreffen, ſtimmt vortrefflich zu den Seeabenteuern, welche das Drama darbietet. Die Darſtellung eines Seeſturms mit ſeinen Gefahren eröffnet dasſelbe. In ähnlicher Weiſe hat Plautus in ſeinem Luſtſpiel „Das Schiffstau (Rudens)" einen Seeſturm als Vorausſetzung, aus welchem Böſe und Gute wie bei Shakeſpeare gerettet werden. Wie Ariel auf Proſperos Befehl den Sturm erregt und unſchädlich beendigt, ſo iſt in dem Drama des römiſchen Dichters Arcturus, „der Himmelszeichen heftigſtes, wild ſchon beim Aufgang, wilder noch beim Niedergang", als Perſon und Prolog eingeführt; er erzählt, daß er (aus Gerechtigkeitsgefühl) ein lautes Unwetter habe hervorbrechen laſſen und die Meeresfluten aufgeregt habe.[2] In der Stimmung märchenhafter Seeabenteuer, welche im „Sturm" herrſcht, hat das engliſche Drama eine phantaſiereiche Ähnlichkeit mit der Odyſſee,[3] welche ſich zu einer Ähnlichkeit in ſitt-

1) Vgl. Ward, History of English Dramatic Literature, Lond. 1875. I, p. 443, und J. Schmidt, Miltons Comus, Berlin 1860, p. 26, 23.

2) Rudens, Prolog. 67—69:

Ego, quoniam video virginem asportarier,
Tetuli ei auxilium; —
Increpui hibernum et fluctus movi maritimos.

3) Die Neigung vom Meere und der Schiffahrt bildliche Ausdrücke zu

lichen Ideen der Antike erweitert. Die Märchen, wie sie bei seefahrenden Völkern durch Gefahren, durch neue und befremdende Anschauungen hervorgerufen wurden, bilden das Gemeinsame. Die Schiffermärchen, welche Odysseus als eigne Erlebnisse erzählt und für die Phantasie beglaubigt, fand der Dichter der Odyssee als Volkssagen vor und benutzte sie mit erstaunlichem Geschick zur Charakteristik seines Helden; so hat Shakespeare, wie die Interpreten nachgewiesen haben, die im Jahre 1610 erschienene Schrift von Silvester Jourdan „Entdeckung der Bermudas, sonst Teufelsinseln genannt", frei benutzt und die Bezauberung, von der man jene Inseln gefesselt angesehen hatte, in sein Drama aufgenommen. In der Odyssee begegnet uns in Circes Persönlichkeit die zaubermächtige Göttin auf der einsamen Insel; der Zauberer Prospero ist ebenso mächtig, aber wohlthuender in seinem Wirken. Die seefahrenden Griechen hatten feindselige Menschen und Ungeheuer kennen gelernt und ihre lebhafte und dichtende Phantasie gestaltete dieselben zu Lästrygonen und Cyklopen; auf Prosperos Insel ist Caliban ein seltsames halbmenschliches Gebilde, zu dessen Gestaltung Schiffahrerberichte und Seemärchen die Veranlassung gaben. In der Odyssee geben die einsamen Inseln, welche Kalypso und Circe bewohnen, der griechischen Phantasie die lebhafteste Nahrung, welche das Erlebte ins Wunderbare erhöht; die von Prospero bewohnte entlegene Insel mit ihren Erscheinungen veranlaßt die vom Sturm verschlagenen Seefahrer an alle Wunder und Seltsamkeiten zu glauben, welche in Märchen erzählt werden (III, 2). In dem bestrickenden Reize des südlichen Meeres mit seinen tönenden Wogen hörten die Griechen die bezaubernden Stimmen der Sirenen, der Circe Gesang in der einsam gelegenen Wohnung fesselt das Ohr des lauschenden und besorgten Wanderers; Prosperos Insel ist durch Ariels Lieder und Töne im Verein mit einer tonreichen Natur für die verschiedenen Wesen und Charaktere erschreckend, beruhigend, bezaubernd. In der Odyssee wird zweimal

---

entlehnen teilt Shakespeare gleichfalls mit den Alten. Vgl. hierüber die sehr gründliche Abhandlung von J. Schümann, See und Seefahrt, nebst dem metaphorischen Gebrauche dieser Begriffe, in Shakespeares Dramen. Leipzig 1876.

ein Schiffbruch geschildert, aus welchem Odysseus zur Kalypsoinsel und durch wunderbare Hilfe der Leukothea (Od. 5, 333 fg.) zu dem Phäakeneilande sich rettet; die von Prosperos Zaubermacht hervorgerufenen Meeresgefahren enden wunderbar für die Beteiligten und die rettende Insel empfängt sie zu endlicher Wiedervereinigung. Das märchenumflossene Land der Phäaken hat wunderbare Schiffe, die des Steuers nicht bedürfen, die von selber der Fahrenden Sinn und Gedanken verstehen, die nicht zu fürchten haben, daß sie irgend ein Unfall beschädige oder vernichte (Odyss. 9, 558 fg.); auf einem solchen kehrt Odysseus in die Heimat zurück: Prospero kann auf Ariels Macht vertrauend zur Heimfahrt „stille See, gewogenen Wind und rasche Segel" (V, 1) versprechen. Ein Bild von rührend schöner Anschaulichkeit ist Odysseus, wie er auf selbstgezimmertem Boot das Meer durchfährt, einsam, ohne Schlaf, den Blick in der Nacht auf die leitenden Sterne gerichtet (Od. 5, 271 fg.); so einsam (mit der dreijährigen Tochter), ohne Hilfe, auf elendem Fahrzeug, ein Spiel der Wellen und Winde erreicht Prospero zur Verborgenheit die rettende Insel. Verborgen, für seine Familie und sein Volk in ungekannter Ferne, weilt Odysseus sieben Jahre auf der Insel der Kalypso (der Verbergenden) und kehrt erst nach 20 Jahren zu den Seinigen lang ersehnt zurück, die Willkür und den Frevel bestrafend; so ist Prospero 12 Jahre hindurch verborgen, sein Volk über sein Geschick ununterrichtet, seine Rückkehr eine. Wiederherstellung des Rechts und der Sittlichkeit. Über beiden Männern, Odysseus und Prospero, waltet ein hohes Schicksal. Der Dichter der Odyssee war durchdrungen von der Idee eines göttlichen Verhängnisses, welches langsam vorbereitend, in Hemmungen wirkend und läuternd den Dulder zuletzt dem ersehnten Ziele zuführt; der Dichter des „Sturms" geht in gleicher Weise zu Werke: Ariel hält den Sündenmännern das Schicksal (Destiny) entgegen, „das diese niedre Welt, und was darinnen, als Werkzeug braucht" (III, 3), und nennt sich und seine Brüder die Diener des Geschicks (ministers of fate III, 3). In der Dichtung der Odyssee fanden „Denker des Altertums einen Schauplatz der Moral, wo nicht nur Klugheit und Selbstbeherrschung über die Schläge des Unglücks und den unfreien Zufall siegen, sondern auch das Gefühl für Recht, die Liebe zur Heimat, die Hei-

ligkeit der Familie als bleibende Mächte verherrlicht werden".[1] Dieselben Ideen beherrschen den „Sturm". Die Klugheit Prosperos tritt im Besitze der Macht hervor, welche er sich durch Wissenschaft über die Geister der Natur erworben hat, die Selbstbeherrschung in der Mäßigung, mit welcher er seinen Feinden verzeihend begegnet; sein Gefühl für Recht beseitigt die Herrschaft der Usurpation in Mailand, seine Heimatsliebe führt ihn in sein Herzogtum zurück, die Heiligkeit der Familie bestätigt segnend den Bund, den die anmutigen Persönlichkeiten, Miranda und Ferdinand, für das Leben schließen. In der Freude des Wiedersehens erzählte Odysseus der treuen Penelope von den Weissagungen des Teiresias (Od. 23, 281 fg.):[2] dem Dulder wird einst sanft der Tod nahen, indem er vom behaglichen Alter erschöpft ist, von einem glücklichen Volke umgeben. Prospero hofft in Neapel die Vermählungsfeier seiner Herzgeliebten, dann „will er in sein Mailand ziehn, wo sein dritter Gedanke das Grab soll sein" (V, 1). Der mächtige Zauberer kehrt hier in die Menschlichkeit zurück, die er im Besitze übermenschlichen Wissens nie vergessen hatte. Hatte er doch nach der Aufführung des Maskenspiels (IV, 1) ausgerufen:

Wie dieses Scheines lockrer Bau, so werden
Die wolkenhohen Türme, die Paläste,
Die hehren Tempel, selbst der große Ball,
Ja, was daran nur Teil hat, untergehn,
Und, wie dies leere Schaugepräng' erblaßt,
Spurlos verschwinden. Wir sind solcher Stoff
Wie der zu Träumen und dies kleine Leben
Umfaßt ein Schlaf.

In diesen Anschauungen hatte Shakespeare, wie Steevens und Malone nachgewiesen haben, den Lord Sterline in einer Stelle aus der Tragödie „Darius" zum Vorgänger;[3] es sind Gedanken, welche

1) G. Bernhardy, Grundriß der griechischen Litteratur, 2, 1, p. 143 (1867).

2) Die Kritik der Stelle bei Bergk, Griechische Litteraturgeschichte, I, p. 718 fg.

3) Die Stelle lautet in der Übersetzung von Al. Schmidt (vgl. J. Meißner, Untersuchungen über Shakespeares Sturm p. 85):

Mag Größe mit den gläsern'n Zeptern schalten,
Nicht Zeptern, Halmen, die ein Wind zerbricht,

an den 90. und 103. Psalm erinnern: „Wie sich ein Vater über Kinder erbarmet, so erbarmet sich der Herr über die, so ihn fürchten. Denn er erkennet, was für ein Gemächte wir sind; er denket daran, daß wir Staub sind. Ein Mensch ist in seinem Leben wie Gras und blühet wie eine Blume auf dem Felde; wenn der Wind darüber hingehet, ist sie nimmer da und ihre Stätte kennet sie nicht mehr." Diese Vergänglichkeit des Irdischen haben antike Dichter zuweilen mit trüber und resignierter Gesinnung ausgesprochen: „Wie der Blätter Geschlecht", sagt Glaucus zu Diomed (Ilias 6, 146 fg.), „so sind die Geschlechter der Menschen. Blätter ergießt zur Erde der Sturm jetzt, andere zeitigt wieder der grünende Wald, wann neu aufgehet der Frühling: also der Menschen Geschlecht." „Nichts ist so bejammernswert", sagt Zeus (Ilias 17, 446), „wie der Mensch, nichts von allem, was lebt und webet auf Erden." Darum ist nach den trüben Anschauungen des Chores in dem Ödipus Coloneus des Sophokles (1225 fg.), in welchen er einen Satz des Theognis (425) sich aneignete, „nicht zum Leben geboren sein das beste Los; lebst du aber, so wünsche dich zurück in des Todes Arme", eine Lehre, welche nach Cicero Tusc. I §. 114 der alte Silen dem König Midas gab. Der griechische Komödiendichter Menander weist zur

---

Mag ird'scher Pomp sich prahlend auch entfalten,
Er schwindet spurlos aus dem Angesicht.
Die prächt'gen Hallen, goldenen Paläste
Mit jeden Schmuckes Überfluß besät,
Der stolze Hof, die wolkenhohe Feste
Zerfließt in Rauch, der in die Luft sich dreht.
Und wenn in Nacht versinkt des Ruhmes Licht,
Was hilft uns dann des Namens guter Klang?
Ein Gaukelspiel nur war's für das Gesicht,
Der Schatten eines Traums, wonach man rang.

Die Stimmung in den angeführten Worten Prosperos hatte sich schon im Shakespeares 68. Sonett ausgesprochen:

Seh' ich des Altertums erhabne Pracht
Unter dem Todeshauch der Zeit verwittern,
Den höchsten Turm der Erde gleich gemacht
Und ewiges Erz vor Menschenwut erzittern;

Selbsterkenntnis auf den Tod hin:[1] „Willst du dich selbst erkennen, wissen, wer du bist, blick' auf die Grabdenkmale, die am Wege stehn: darinnen sind Gebeine und der leichte Staub von Königen, Tyrannen und von weisen Männern; sie waren stolz auf ihr Geschlecht, auf den Besitz, auf ihren Ruhm, auf ihre Körperschönheit; doch hat von allem diesen nichts die Zeit verschont; der Tod ist aller Sterblichen gemeinsam Los. Erwäge dies und dann erkenne, wer du bist."

In ähnlichem Sinne hat auch Shakespeares Hamlet gesprochen: „ihm ist der Mensch nur eine Quintessenz von Staube" (II, 2), und in der Weise des Menander sind seine Hinweisungen auf Alexander und Cäsar (V, 1). Auch der bildliche Ausdruck des Prospero: „Wir sind solcher Stoff wie der zu Träumen", hat in den Dichtern des klassischen Altertums seine Priorität. Der Chor in einem Drama des Aristophanes hat die Menschen „Gebilde von Staub, traumähnliche Gestalten" genannt.[2] Aus solchen Anschauungen[3] schöpften Dichter des Altertums den gewichtvollen Schluß, den Sophokles durch das tragische Bild des Aias zur Anschauung gebracht hat: „die Götter lassen", sagte der Prophet nach den Mitteilungen

---

Seh ich den gierigen Ocean am Reich
Der Meeresküsten überflutend zehren,
Das feste Land, an Wasserschätzen reich,
Raub mit Verlust, Verlust mit Raube mehren;
Seh ich des Daseins Wechselgang und Schranke,
Das Dasein selbst dem Untergang geweiht,
Kommt mir bei den Ruinen der Gedanke:
Auch meine Liebe nimmt mir einst die Zeit.
Solch ein Gedank' ist wie ein Tod; es treibt
Zum Weinen, daß man hat, was doch nicht bleibt.
(Übers. von Fr. Bodenstedt.)

1) A. Meinecke, Fragmenta comicorum graecorum 4 p. 233.

2) Aves 686 *πλάσματα πηλοῦ*, 687 *ἀνέρες εἰκελόνειροι*, Pind. Pyth. 8, 95 (Dissen) *σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωπος*. Eur. Aeol. fr. 25 (Nauck, fragm. tragicorum graecorum, p. 295) *γέροντες οὐδέν ἐσμεν ἄλλο πλὴν ὄχλος καὶ σχῆμ', ὀνείρων δ' ἔρπομεν μιμήματα.*

3) Andere Stellen bei Nägelsbach, Die nachhomerische Theologie des griechischen Volksglaubens, p. 228.

des Boten (Ai. 767 fg. und 777) „den ungemäßigten, unbedachten Sinnesmut — zum Falle kommen durch die eigne Wucht verkehrter Thaten, wenn der Mann, obschon in menschenhafter Wesenheit erwachsen, den Dünkel heget mehr als Mensch zu sein." Einen solchen Dünkel hegte Prospero nicht; die von den antiken Schriftstellern so oft und nachdrücklich empfohlene Mäßigung war seine Tugend. Er bewies dieselbe gegen die Urheber seiner Leiden: der Prospero der Dichtung gleicht dem Pittacus der griechischen Geschichte. Einer der Sprüche desselben lautete: „Verzeihung ist besser als Bestrafung." [1] Dieser Spruch hatte des Pittacus Thaten beherrscht; als er die Gesetzgebung von Mitylene vollendet hatte, gestattete er verzeihend seinen verbannten Feinden, die ihn, wie der leidenschaftliche Alcäus, bitter geschmäht hatten, die gewünschte Rückkehr in die Heimat. Den Gesinnungen und dem Spruche des Pittacus entsprechen die Gedanken und Worte, die Prosperos Verfahren gegen diejenigen leiten, welche ihn der Herrschaft beraubt hatten:

Obschon ihr Frevel tief ins Herz mir drang,
Doch nehm' ich gegen meine Wut Partei
Mit meinem edlern Sinn: der Tugend Übung
Ist höher als der Rache (V, 1).

Mit so menschlich schöner Milde stattete der in seinen letzten Dramen so mild gesinnte Shakespeare seinen Helden aus, den seine Dichtung über das Maß menschlichen Wissens und Könnens erhöht hatte. Diese Milde der Verzeihung hat der Dichter selbst dem Luftgeiste Ariel, dessen Wesen und Sehnsucht ganz auf die Freiheit gerichtet ist, bemerkenswert geliehen: Ariels Gemüt würde sich, wär' er Mensch, durch den Anblick der bis zum Wahnsinn Leidenden rühren lassen; daher Prospero zu Ariel:

Hast du, der Luft nur ist, Gefühl und Regung
Von ihrer Not? und sollte ich nicht, selbst
Ein Wesen ihrer Art, gleich scharf empfindend,
Leidend wie sie, mich milder rühren lassen (V, 1).

Die früher erwähnten Worte Ariels in Bezug auf das Schicksal, das auch sonst im „Sturm" betont wird (I, 2), stellen das Drama in die Nähe der antiken Dichtung auch in der Komposition.

1) *συγγνώμη κρείσσων τιμωρίας.*

Der „Sturm" ist dem Schicksalsdrama des Sophokles verwandt; der Philoktet bietet sich zur Vergleichung dar. Auch in diesem Drama ist der Held der Bewohner einer Insel; neun Jahre muß er auf derselben zubringen, von der Sehnsucht nach Vaterland und Heimat beherrscht; er sieht in den Atriden und dem Odysseus seine bittersten Feinde und sein Haß gegen dieselben weigert sich dem Odysseus zur Eroberung Trojas zu folgen; aber er muß einsehen, daß eine hohe Schicksalsmacht über seinen Leiden waltet; seine Wunde wird wiederholt mit dem Worte „Schicksal" (κήρ Phil. 42, 1166) bezeichnet. Dieses Schicksal ist durch Orakel verkündigt, aber es ist auch mit dem Willen der Götter identifiziert. Wiederholt weist Neoptolemus darauf hin, daß Philoktets Geschick ein Götterbeschluß sei, daß ein göttergesandtes Schicksal der Mensch geduldig tragen müsse (192, 1316), und dem Willen des Halbgottes Herkules ordnet Philoktet seinen Groll und sein Widerstreben aufopfernd unter. — So hat Ariel sich und seine Brüder des Schicksals Diener genannt; in der Gestalt der Harpyie ist er der Verkünder desselben (III, 3). „Bedenkt", ruft er Alonso, Sebastian, Antonio zu,

„daß ihr drei
Den guten Prospero verstießt von Mailand,
Der See ihn preisgabt, die es nun vergolten,
Ihn und sein harmlos Kind; für welche Unthat
Die Mächte, zögernd, nicht vergessend, jetzt
Die See, den Strand, ja alle Kreaturen
Empöret gegen euern Frieden. Dich,
Alonso, haben sie des Sohns beraubt,
Verkünden Dir durch mich: ein schleichend Unheil,
Viel schlimmer als ein Tod, der Einmal trifft,
Soll Schritt vor Schritt auf jedem Weg dir folgen.
Um euch zu schirmen vor derselben Grimm,
Der sonst in diesem gänzlich öden Eiland
Aufs Haupt euch fällt, hilft nichts als Herzensreue
Und reines Leben, das ihr folgt."

Die göttlichen Mächte sind zögernd, nicht vergessend. Prospero hatte es selbst erfahren. Wie Philoktet neun Jahre, hatte er auf der einsamen Insel zwölf Jahre warten müssen, ehe sein Schicksal sich erfüllte. Wie Philoktets Dulderleben durch einen Götterwillen geleitet ist, dem er sich unterwirft, so ist Prosperos Schicksal in

dem Willen des höchsten Gottes beschlossen, durch dessen Vorsehung (by Providence divine I, 2), wie er zu Miranda sagt, er zu der Insel gerettet war, in dessen Dienst das gütige Glück (bountiful Fortune I, 2) steht. So sind Prosperos Geschicke durch die Vorsehung bestimmt; er hat erfahren, was Hamlet sagte: „Es waltet eine besondere Vorsehung über dem Fall eines Sperlings. In Bereitschaft sein ist alles" (V, 2); er hat erfahren, was Hamlet sagte, „daß eine Gottheit unsere Zwecke formt, wie wir sie auch entwerfen" (V, 2).[1] Daß diese Gedanken, welche aus den dunklen Irrgärten des unverstandenen Schicksals auf die freie Höhe einer sorgenden Vorsehung hinaufleiten, auch dem Prospero und Shakespeares Überzeugung angehören, beweisen die Worte im „Sturm", welche Prospero als Epilog spricht:

Verzweiflung ist mein Lebensend',
Wenn nicht Gebet mir Hilfe bringt,
Welches so zum Himmel dringt,
Daß es Gewalt der Gnade thut
Und macht jedweden Fehltritt gut.

Diese Ähnlichkeit, welche der „Sturm" mit dem „Philoktet" hat (wie groß auch der Unterschied durch die Religion ist), drückt sich nun auch in der Komposition aus. In den Dramen des Sophokles liegt das Ereignis oder die That mit ihrer Folgenschwere meist vor der Tragödie oder ist beim Beginn des Dramas im Willen beschlossen und gleichsam fertig; die im Drama entwickelte Handlung ist als eine Folge des vor dem Drama Geschehenen zu betrachten. Der König Ödipus ist die Darstellung der unheilvollen Folgen, welche von dem unheilvollen, wenn auch unwissentlichen Thaten des Ödipus, die vor dem Beginn des Dramas liegen, notwendig erzeugt werden; an die Unthat, welche an Agamemnon von der Gattin vollbracht ist, knüpft sich der unbezwungene Schmerz der Elektra, iher Sehnsucht nach dem rächenden Bruder, ihre Enttäuschung, die endliche Erfüllung ihrer Wünsche. Die thebanischen Brüder sind im Bruderkampfe gefallen; das Verbot des Kreon versagt die Bestattung des Polynices; die Schwester Anti-

1) Vgl. die trefflichen Bemerkungen David Ashers in den Blättern für litterarische Unterhaltung, Leipzig 1878, p. 696.

gone tritt mit dem Entschlusse und der That der Bestattung auf; die Folgen fallen auf ihr und Kreons Haupt. Nicht anders ist die Komposition in den übrigen Tragödien des Sophokles.[1] Nicht anders ist sie in Shakespeares Drama „Der Sturm" (ohne daß wir sagen wollen, daß Shakespeare die griechischen Dichtungen nachgeahmt oder benutzt habe). Ein Fürst ist von seinem Bruder verraten, der Herrschaft beraubt, mit seiner Tochter dem Meere in schlechtem Fahrzeug zum gewissen Tode übergeben, aber durch Gottes Fügung auf eine menschenleere Insel gerettet: diese Ereignisse liegen vor der Entwicklung des Dramas: die Anstrengung und das Thun des Prospero, die verlorene Herrschaft wieder zu gewinnen, sind der Inhalt des Dramas selbst. Eine solche Komposition hatte von selbst eine strenge Einheit des Ortes, der Zeit, der Handlung zur Folge. Man weiß, daß die Einheit des Ortes in anderen Dramen Shakespeares mit vollem Rechte nicht berücksichtigt ist, daß sich in „Antonius und Kleopatra" die Handlung von Alexandrien aus über Rom, Messina, Kap Misenum, Syrien, Athen und Actium verbreitet und zuletzt nach Ägypten zurückgeht; im „Sturm" ist die Einheit des Ortes mit sophokleischer Einfachheit gewahrt; wie im Philoktet ist der Schauplatz der Handlungen und Ereignisse eine Insel und in beiden Dramen bildet die Grotte des Philoktet und die Zelle des Prospero den Mittelpunkt. Wie wenig sich Shakespeare um die Einheit der Zeit kümmerte, hat er in auffallendster Weise im Wintermärchen bewiesen, dessen Bearbeitung in dieselben Jahre fällt, in welchen er den „Sturm" dichtete. In diesem ist die Einheit der Zeit wie im „Philoktet" und zwar mit ängstlicher Genauigkeit behandelt; die Dauer der Handlung und die Dauer der scenischen Vorstellung stimmen genau überein; für beide betont der Dichter dreimal im „Sturm" die Zeit von drei Stunden, wie er im Wintermärchen dreimal die märchenhafte Physiognomie dieses Dramas betont hat. Die Handlung im „Sturm" ist einfach; der polymythische Zug, den wir p. 380 hervorgehoben haben, tritt nicht so stark hervor wie in andern von Shakespeare polymythisch gedichteten Dramen; die Darstellung der Handlung nähert sich vielmehr der antiken Komposition. Daher

1) Vgl. G. Freytag, die Technik des Dramas, Leipzig 1863, p. 136.

haben auch die Charaktere, welche im „Sturm" auftreten, eine geringere Bewegtheit und Mannigfaltigkeit als in andern Dramen Shakespeares; sie werden von einer Idee beherrscht wie die Charaktere des Sophokles (vgl. p. 396). Prospero ist im wesentlichen nur von einer Idee durchdrungen: mit höherer Wissenschaft beschäftigt und in ihrem Dienste wartet er mit antiker Ausdauer auf die Zeit, in welcher er die Feinde besiegen, die verlorene Herrschaft wieder gewinnen, das Glück seiner Tochter begründen kann. Seine liebevolle Beschäftigung mit den Geheimnissen der Wissenschaft hatte die Pflichten des Herrschers zu erfüllen versäumt, diese Schuld bestraft sich: aber dieselbe Wissenschaft und die ungebrochene Beschäftigung mit derselben bietet auch Rettung und Wiederherstellung. Wenn man in Prosperos Charakter auch einen Zug des Komischen wahrgenommen hat,[1] so bringt diese zweifelhafte Farbe komischer Individualität keine wesentliche Veränderung in seinem Charakter hervor. Prosperos Diener Ariel geht ganz in der Arbeit für seinen Herrn auf: der Charakter dieses Naturgeistes ist Dienst aus Dankbarkeit; die Wichtigkeit und Treue dieses Dienstes tritt um so stärker hervor, je größer die Sehnsucht dieses elementaren, wandelungsfähigen Geistes nach Freiheit ist. Das Mißgebilde der Natur, Caliban, ist Widerstreben gegen die höhere Gewalt des Geistes und ihr unterworfen widerwilliger Dienst. Mit der größten Einfachheit, in ihrer Naivität an Nausikaa erinnernd, ist der Charakter Mirandas gebildet: ihre Liebe zu Ferdinand ist eine plötzlich entstehende: „wer liebte je und nicht beim ersten Blick"? hatte Marlowe in „Hero und Leander"[2] ausgesprochen und Shakespeare dieses Dichterwort in „Wie es euch gefällt" (III, 5) sich angeeignet: nach dem Sinne dieser Worte ist die Liebe Mirandas zu Ferdinand dargestellt; wie ein Schicksal betrachtet sie dieselbe; sie glaubt in Ferdinand einen Geist zu sehen (I, 2), dem sie gehorchen muß: „ich bin eu'r Weib", sagt sie mitleidbezwungen mit Worten von antiker Färbung, „wenn ihr mich haben wollt, sonst sterb' ich eure Magd; ihr könnt mirs weigern Gefährtin euch zu sein, doch Dienerin will ich euch sein,

1) H. v. Friesen, Shakespeare-Studien 3 p. 537.

2) The Works of Ch. Marlowe by Al. Dyce, p. 281.

wenn ihr mich haben wollt" (III, 1).[1] — In sehr einfacher Weise, ein Charakter von mäßigem Umfange der Eigenschaften, stellt sich Ferdinand dar. Mut, Ehre und Frömmigkeit sind die leitenden Züge seines Wesens; in sein reines Gemüt tritt die Liebe mit derselben Plötzlichkeit, wie sie Mirandas Herz ergreift; er glaubt in ihr die „Göttin" zu sehen, „der die Musik dient" (I, 2); wie Odysseus der Nausikaa gegenüber (Od. 6, 150 fg.) ist er im Zweifel, ob Miranda eine Göttin oder eine Sterbliche ist; er redet sie an: „Schönes Wunder, seid ihr ein Mädchen oder nicht?" (I, 2).

Die übrigen Charaktere im „Sturm" sind in der antiken Art gebildet, daß sie in einer vorherrschenden Eigenschaft, in welcher sie zuerst uns entgegentreten, dauernd beharren. Der gutmütige, wohlwollende, treue Gonzalo mit seinem harmlosen Humor ist immer derselbe; immer ein Freund Prosperos, ein Helfer in der Not desselben, sucht er auch in den Gefahren und im Unglück Trost zu gewähren und das Elend hinwegzuscherzen; sehr wahr ist gesagt worden: „Gonzalo wird so beherrscht von Pflichterfüllung, in welcher allein er seinen Genuß findet, daß er kaum die Mückenstiche des Witzes bemerkt, mit welchen seine Gegner ihn verfolgen, oder, wenn er sie beachtet, sie fest und ruhig zurückweist."[2] Diese Gegner sind Antonio und Sebastian. Sie beharren im Bösen; sie verhöhnen das Gute, das in Gonzalo ihnen lästig ist. Antonio hatte seinen Bruder verräterisch gestürzt und der Herrschaft beraubt; in dem Drama brütet er über einen neuen Frevel; er sucht Sebastian zur Ermordung seines Bruders, des Königs von Neapel, zur Ermordung des schlafenden, zu veranlassen; die „Gottheit" Gewissen fühlt er nicht in seiner Brust (I feel not this deity in my bosom II, 1). So ist Klytämnestra in dem „Agamemnon" des Äschylus ohne

---

1) Ähnlich Ariadne bei Catull. 64, 159 fg.:

Si tibi non cordi fuerant conubia nostra,
Saeva quod horrebas prisci praecepta parentis,
At tamen in vestras potuisti ducere sedes,
Quae tibi jucundo famularer serva labore.

2) H. N. Hudson, Shakespeare: His Life, Art and Charakters, Boston 1872, I, p. 443.

Gewissen. Sebastian leiht dem teuflischen Versucher ein williges Ohr, eine zur Blutthat bereite Hand. Der Frevel wird durch höhere Macht verhindert. Aber die Gesinnung der Frevler bleibt dieselbe; zwar sagt Gonzalo (III, 3): „ihre große Schuld, wie Gift, das lang nachher erst wirken soll, beginnt sie jetzt zu nagen". Aber diese Bewegung in ihrem Innern hat der Dichter absichtlich nicht entwickelt; die Meisterschaft in der Darstellung tief erregter Gemütszustände, beunruhigten Gewissens, reuevoller Selbstanklage, welche Shakespeare in den Charakteren Richards des Zweiten, des Claudius, Posthumus und anderer so hervorragend darlegte, verzichtet im „Sturm" aus antiken Gründen auf die Entfaltung ihrer Vorzüge. Allein auch hier nicht ganz: das in Antonio und Sebastian verhärtete Gewissen hat rege Lebenskraft in der Seele Alonsos. Die Erinnerung an seinen Sohn, den er durch die Fluten des Meeres vernichtet glaubt, ruft in ihm das Gedächtnis an seinen gegen Prospero begangenen Frevel wach in Worten (III, 3), welche wir bereits p. 465 mitgeteilt haben. Aber die dem Antiken verwandte Beschaffenheit des „Sturms" ließ auch in Alonsos Charakter eine breitere und tiefere Entwickelung seiner Seelenstimmungen nicht zu. In dieser Beschaffenheit der Charaktere findet ein geistreicher Beurteiler[1] des „Sturms" etwas Maskenartiges und einen Mangel: wir geben das Maskenartige zu, wenn man vom antiken Standpunkte aus die Charaktere beurteilt. Die komischen Personen im „Sturm", Stephano und Trinkulo, bilden in Gemeinschaft mit Caliban das burleske Gegenbild gegen die Verschwörung, deren Opfer Prospero gewesen war: sie verschwören sich ebenfalls gegen ihn und ihr Frevel wird vereitelt. Wie individuell sie gezeichnet sind in der Heiterkeit einer niedrigen Sphäre, auch ihre Charakteristik bewegt sich in beschränktem Umfange.

Aus dieser Beschaffenheit der Personen erklärt sich die Weise, in welcher der Wahnsinn im „Sturm" behandelt ist. Die drei schuldigen Personen, Alonso, Antonio, Sebastian, verfallen demselben. Er ist eine Thatsache, keine Entwickelung. Es wird wiederholt mitgeteilt von Prospero (III, 3), von Gonzalo (III, 3), von

1) Karl Frenzel, Renaissance und Rococo, Berlin 1876, p. 154.

Ariel (V, 1) und wieder von Prospero (V, 1), daß die genannten Personen vom Schuldbewußtsein in den Wahnsinn gestürzt sind. Auch hier folgt Shakespeare dem ihm eigenen Zuge, den Ursprung und die Entwickelung des Wahnsinns durch eine Schuld und das Bewußtsein derselben zu begründen. Aber die tiefe, psychologisch reiche Begründung und Darlegung der Wahnsinnsmomente, wie sie im Lear, in Lady Macbeth, in Ophelie zur Erscheinung kommen, war in einem Drama nicht möglich, welches wie der „Sturm" nach antikem Maßstabe gebaut ist. In griechischen Tragödien wird, wie wir p. 446 bemerkt haben, der Wahnsinn durch eine Gottheit oder eine Dienerin derselben in dem Schuldigen bewirkt; im „Sturm" ist Ariel im Dienste Prosperos der Urheber des Wahnsinns, welchem die Schuldigen momentan erliegen.

Die antike Einfachheit der Komposition im „Sturm" tritt auch in anderen Verhältnissen hervor, z. B. in der zweiten Scene des ersten Aktes. Über dieselbe machte Joseph Hunter[1] die Bemerkung: „ein in dramatischer Kunst geübter Dichter würde uns schwerlich eine Scene gegeben haben wie die zweite des ersten Aktes, wo wir einen langen Dialog zwischen Prospero und Miranda haben, welcher offenbar die Absicht hat das zuhörende Theaterpublikum zu unterrichten, nicht die Handlung des Dramas weiter zu führen." Dieser Dialog ist vielmehr ächte dramatische Kunst im antiken Sinne. Prospero selbst erzählt sein und Mirandas Schicksal, welches beide vor der im Drama dargestellten Handlung erfahren hatten: der entscheidende Zeitpunkt ist gekommen, in welchem nicht bloß die Zuhörer des Dramas, sondern Miranda insbesondere über ihre Vergangenheit gegenüber einer bedeutenden Zukunft unterrichtet werden muß. Kein anderer kann diese Erzählung geben, als Prospero selbst; vor dem großen Augenblicke der Rettung erlebt er von neuem in energischer Verinnerlichung das ganze Elend, in das er durch den Verrat des Bruders gestürzt worden war, erlebt er aber auch noch einmal die Wohlthat, die ihm von Gonzalo erwiesen war.

1) New Illustrations of the Life, Studies and Writings of Shakespeare, London 1845, I, p. 124.

In ähnlicher Weise erzählte Philoktet bei Sophokles vor dem wichtigen Zeitpunkte der Rettung den großen Umfang und die Dauer seines jammervollen Lebens, dem er durch die Aussetzung überantwortet war (254—316). Prosperos und Mirandas Schicksal war das Geheimnis des ersteren; daß er es der Tochter so spät erzählt, hat außer dem angegebenen auch pädagogische Gründe. Das Geheimnis ist ein Bestandteil des Schicksalsdramas: in dem „König Ödipus" des Sophokles bewahrt der unglückliche Held viele Jahre hindurch das Geheimnis einer wenn auch durch Selbstverteidigung begangenen Blutthat und erzählt dasselbe der Jokaste erst im Augenblicke vor der unseligen Entscheidung (771—833). Wenn Prospero seine Erzählung durch wiederholte Ermahnungen Mirandas unterbricht, zur Aufmerksamkeit sie auffordernd, so ist dieses eine Belebung der Darstellung, welche aus der tiefen Empfindung des Unrechts entspringt, dessen Opfer beide gewesen waren, einer Empfindung, welche er der tiefbeteiligten Tochter energisch einzuprägen sucht.

Eine in der antiken Dichtung häufig vorkommende Erscheinung ist die Wiedererkennung (Anagnorisis) oder die Erkennung von Personen. In tiefsinniger und erschütternder Weise ist dieselbe in der Odyssee behandelt. Die Scene der Wiedererkennung zwischen Odysseus und Penelope ist von herzbewegender Schönheit: die Scene, in welcher Odysseus, auf der Höhe der Schwelle stehend, den Bogen in der Hand, den entsetzten Freiern sich zu erkennen giebt, ist von der höchsten und erschütterndsten Plastik (Od. 22, 1—41). Die Erkennung des Odysseus durch Philoktet im Drama des Sophokles ist mit ergreifender Kürze dargestellt. Prospero im „Sturm" tritt denen, die ihn kränkten, und denen, die ihn liebten, als unerkanntes Geheimnis gegenüber: erst der Hut und Degen des Herzogs, von Ariel aus der Zelle geholt, bewirken die Erkennung. Der Sinn Alonsos, Sebastians, Antonios ist durch Prosperos Bezauberung bestrickt: sie ahnen nicht, daß der Mann ihnen gegenübersteht, dem sie die herbste Kränkung zugefügt hatten. So sind in der Odyssee die Freier von einer wahnsinnähnlichen Verblendung geschlagen, durch des Theoklymenos mahnende Weissagung vergebens gewarnt; sie ahnen nicht, daß in dem unscheinbaren Fremdling der König verborgen ist, der strafende Rechenschaft fordert.

Wie sehr das lyrische Spiel, in welchem Ceres mit anderen Göttinnen den liebenswürdigen Liebenden die Fülle des Glückes wünscht, ein nicht willkürlicher, sondern notwendiger Bestandteil des „Sturms" ist, wurde früher nachgewiesen; aber in dieser Notwendigkeit nehmen wir auch die Neigung des Dichters wahr, die in andern Dramen sichtbar ist, ein Drama in das Drama aus Gründen der Motivirung einzulegen. Ein solches Drama im Drama hat der parodierende Witz im „Sommernachtstraum" in den Handwerkerscenen von Pyramus und Thisbe hervorgebracht; hat die humoristische, wenn auch vergebliche Pädagogik des Prinzen Heinrich gegen Falstaff in den Scenen geschaffen, in welchen beide nach einander den König spielen; hat das Streben Shakespeares, durch Parallelismus zu veranschaulichen, aus psychologischen Gründen im „Hamlet" in den Scenen von dem unseligen Geschick Gonzagos dargestellt. Aber auch bei den Alten findet sich diese Kompositionsweise: in der Odyssee ist die Erzählung des Odysseus von seinen wunderbaren Erlebnissen und Abenteuern ein Epos im Epos; in den „Wespen" des Aristophanes ist die komische Familiengerichtsverhandlung, mit welcher Antikleon seinen Vater Philokleon zu unterhalten und von der Staatsrichtermanie zu entfernen sucht, eine Komödie in der Komödie. Die im „Sturm" von den Göttinnen dargestellte Scene zeichnet sich durch lyrische Schönheit aus; eine lyrisch-musikalische Stimmung beherrscht die ernsten Scenen im „Sturm." Der Dichter blieb der lyrischen Richtung, die in allen seinen Dichtungen so reich, so anmutig, so vertiefend und erschütternd hervortritt, auch im „Sturm" treu. In dieser Eigenschaft gleicht Shakespeare den antiken Dramatikern. Die Lyrik der Chorgesänge in der griechischen Tragödie gehört mit Recht zu den bewunderten Herrlichkeiten hellenischer Erhabenheit, Schönheit, Anmut; aber auch die Komödie des Aristophanes erhebt sich aus dem Gebiete des komischen Lebensmarktes zu den reizendsten und erhabensten Tönen lyrischer Vortrefflichkeit. Dem phantastischen Lustspiel des Aristophanes, das wir in den „Vögeln" besitzen, können phantastische Lustspiele Shakespeares, wie der „Sommernachtstraum", verglichen werden: die lyrische Stimmung erhebt sich in beiden wie im „Sturm" über die komische Darstellung des Weltlebens und der Gesang, mit welchem der Wie-

dehopf die Nachtigall ruft,[1] ein Gesang, welcher „mit Honigseim den ganzen Wald übertaut" (223. 224), ist ein Beispiel lyrischer Schönheit statt vieler. Die griechischen und lateinischen Dramatiker haben in richtiger Unterscheidung der Stile in ihren Dichtungen die Prosa durchaus vermieden; Shakespeare hat in seinen Dramen die Prosa absichtlich angewandt in Scenen, in welchen der realistische Ton und die Charakteristik dieselbe zu erfordern schien; aber jene prosaische Dürftigkeit, mit welcher in neuerer Zeit ganze Dramen nur in Prosa geschrieben sind, kannte er nicht und hätte verschmäht ihr anzugehören; es ist betont worden, daß im „Sturm" selbst Kaliban in Versen spricht und selbst die „Lustigen Weiber von Windsor" enthalten in Versen geschriebene Stellen. In dem Stilgefühl, mit welchem er für die fordernde Situation den Vers anwandte, ist er wieder den Alten vergleichbar.

Es ist eine öfter vorkommende Ansicht, daß der „Sturm" die letzte der Dichtungen Shakespeares sei. „Shakespeare selbst ist Prospero oder vielmehr der höhere Genius, welcher über Prospero und Ariel gebietet. Aber die Zeit nahete sich, in welcher der mächtige Zauberer im Begriff war seinen Stab zu brechen und ihn klaftertief in das Meer zu begraben, tiefer als ein Senkblei je geforscht. Dieser Stab ist niemals wieder gefunden und wird nicht wieder

---

1) Arist. av. 209—222, Seegers Übersetzung:

O Gespielin, wach auf und verscheuche den Schlaf,
Laß strömen des Lieds geweihte Musik
Aus der göttlichen Kehle, die schmelzend und süß
Um mein Schmerzenskind und das deine klagt,
Und melodischen Klanges aushauchend den Schmerz
Ach, um Itys weint.
Rein schwingt sich der Schall durch das rankende Grün
Zu dem Throne des Zeus, wo Phöbus ihm lauscht,
Der Goldengelockte, zu deinem Gesang
In die elfenbeinerne Harfe greift,
Zu deinem Gesange den schreitenden Chor
Der Unsterblichen führt;
Und weinend mit dir, einstimmig ertönt
Von dem seligen Mund
Der Unsterblichen himmlische Klage.

gefunden werden."[1] Aus diesen Worten Campbells darf man nicht schließen, daß der „Sturm" das letzte Drama Shakespeares war. Als die Geburtszeit desselben wird das Jahr 1611 angegeben. Dagegen hat neuerdings ein hervorragender Shakespeareforscher mit gelehrtem Scharfsinn, auf eine Stelle in Ben Jonsons „Volpone" gestützt, als die Entstehungszeit des „Sturm" das Jahr 1604 bezeichnet.[2] Ben Jonson hat jedoch in der Einleitung zu dem Drama Bartholomew Fair, welches im Jahre 1614 aufgeführt wurde, auf das „Wintermärchen" und den „Sturm" zugleich mißbilligend angespielt und aus dem letzteren ganz besonders servant-monster (III, 2) und drollery (III, 3 a living drollery) notiert.[3] Aus dem Umstande, daß in Ben Jonsons Worten auch das Wintermärchen (tale) genannt und dieses im Jahre 1611 zuerst aufgeführt ist, läßt sich vermuten, daß auch die Abfassung des „Sturms" in diese Zeit fällt. Der kritische Ben Jonson mochte diese beiden Dramen, als nicht zu lange vor Bartholomew Fair aufgeführte, im frischen Gedächtnis haben. Daß der „Sturm" mit den letzten Dramen Shakespeares in einem wesentlichen Zuge übereinstimmt und dadurch in den Kreis derselben gehört, ist ein unverächtliches Zeugnis für seine Entstehung in der letzten Periode des Dichters. Dieser wesentliche Zug ist die Versöhnlichkeit. Hermione im Wintermärchen, Posthumus und Imogen, Katharina in Heinrich VIII., Prospero haben großes Unrecht erfahren; ihre Rache heißt Verzeihung.[4]

Wie der „Sturm" auch als ein Abbild des vom Sturm bewegten Menschenlebens gefaßt werden kann, dessen Elemente bestimmt sind „den Willen der Vorsehung zu vollziehen", hat der Altmeister

---

1) Ch. Knight, Studies of Shakespere, London 1851, p. 377.

2) K. Elze, Die Abfassungszeit des „Sturm", Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft VII, p. 34. Vgl. jedoch H. v. Friesen, Shakespeare-Studien III, p. 513 fg.

3) Die Stelle lautet in der Induction zu Bartholomew Fair (The Works of Ben Jonson, by W. Gifford, London 1869, p. 306): If there be never a servant-monster in the fair, who can help it, he says, nor a nest of antiques? he (viz. Jonson) is loth to make nature afraid in his plays, like those that beget tales, tempests and such like drolleries.

4) Ausführliches bei E. Dowden, Shakespere, London 1876, p. 408 fg.

der deutschen Shakespeareerkenntnis mit feinsinniger Tiefe gezeichnet.[1] Vom antiken Standpunkte aus wird der Dulder Ödipus von Sophokles in seinem nach der herkömmlichen Meinung letzten Drama durch höhere Fügung am äußersten Ziele seiner Leiden zum göttlichen Frieden geführt; die Versöhnung mit seinem Geschick ist mit Hoheit und ungetrübter Milde dargestellt.[2] Der Ödipus auf Kolonos ist von den Alten als ein lieblichsüßes[3] Gedicht bezeichnet worden; es verdient diese Bezeichnung durch die Wehmut, welche über das Elend der menschlichen Existenz empfunden wird, und durch die tröstlichen Hoffnungen, welche über dasselbe erheben. Eine ähnliche Stimmung herrscht in Shakespeares „Sturm."

Die Wahlverwandtschaft der dichtenden Phantasie, welche wir im „Sturm" mit der Antike wahrgenommen zu haben glauben, beeinträchtigt nicht die volle Freiheit und autonome Selbständigkeit, mit welcher Shakespeare auch in dieser Dichtung nach allen Richtungen hin seinen Gegenstand behandelte.

---

1) H. Ulrici, Shakespeares dramatische Kunst II, p. 261 (1868).
2) G. Bernhardy, Grundriß der griechischen Litteratur II, 2 p. 356 (1872).
3) Mollissimum carmen, Cic. fin. V, 1, 3.

VIII.

Gewiſſen und Schickſal

in

Shakeſpeares Dichtungen.

Was Hamlet von dem Schauspiel fordert, daß es dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zeige, hat Shakespeare selbst im hohen Grade geleistet. Das Jahrhundert Shakespeares wird mit den großen Namen „Reformation und Protestantismus" bezeichnet. Shakespeare ist seinem innersten Wesen nach ein protestantischer Dichter. Die Reformation ist mit Recht eine Gewissensthat genannt worden. Es ist allgemein bekannt, daß Luther die heißesten Kämpfe des Gewissens bestanden und um ein versöhntes Gewissen gerungen hat, daß er in seinen größten Thaten, wie auf dem Reichstage zu Worms, auch auf das Gewissen sich gestellt hat, „weil es weder sicher noch geraten ist etwas wider das Gewissen zu thun." Denn im Gewissen, das ist Luthers Überzeugung, handelt Gott selbst mit dem Menschen.[1]

Wenn Luther das Gewissen aus seinen mittelalterlichen Fesseln befreit hat, so ist Shakespeare in diesen Geist des Protestantismus eingedrungen und hat ihn in seinen Tiefen erfaßt und dargestellt. Shakespeare ist mit Recht der Dichter des Gewissens genannt worden.[2] Die Werkheiligkeit, welche in den katholischen Dramen Calderons, wie in der „Andacht zum Kreuz", so äußerlich wirksam hervortritt, findet in Shakespeare keinen Vertreter. Das Selbstbewußtsein des Menschen, wie es sich als Gewissen manifestiert, wie es in der Entzweiung seine Strafe, in der Versöhnung seinen Frieden findet, ist von Shakespeare in tiefster Weise gestaltet worden. Mehr als irgend ein anderer Dichter hat er mit den Erscheinungen und Formen, den Bewegungen und Äußerungen des Gewissens sich

---

1) Ausführliches bei R. Hofmann, Die Lehre vom Gewissen, Leipzig 1866, p. 50 fg.

2) Von M. Carriere, Renaissance und Reformation in Bildung, Kunst und Litteratur, Leipzig 1873, p. 519.

beschäftigt. Dem Dichter der Tragödie lag es besonders nahe die strafende Gerechtigkeit nicht als das Werk äußerer Mächte anzusehen, sondern in dem verurteilenden Gewissen den stärksten Ausdruck der strafenden Macht zu finden und zu zeichnen. In den Tragödien Shakespeares findet man daher überhaupt die lebhaftesten Äußerungen des verurteilenden und strafenden Gewissens; aber drei Tragödien insbesondere geben Zeugnis von dem Ernst und der Tiefe, von der Vielseitigkeit und Mannigfaltigkeit, mit welchen das Gewissen als verurteilende und strafende Macht sich äußert. Diese Tragödien sind Richard III., Hamlet und Macbeth.

Wir wollen in diesen Tragödien auf die Gestaltungen des Gewissens einen betrachtenden Blick werfen und an die gewonnenen Resultate weitere Bemerkungen über das Gewissen bei Shakespeare anknüpfen.

Die Tragödie Richard III. ist diejenige Dichtung Shakespeares, in welcher der noch jugendliche Dichter *zuerst* mit der größten Deutlichkeit und mit dem Nachdruck der Wiederholung theoretisch und praktisch die Macht des verurteilenden und strafenden Gewissens zur Erscheinung gebracht hat.

Es ist höchst charakteristisch, daß in diesem Drama gerade einer der Mörder eine Definition des bösen, verurteilenden Gewissens giebt, in welcher er in seinem Abscheu gegen dasselbe und in brutalem Ausdruck doch das Wesen desselben richtig und wahr bezeichnet. „Ich will mich nicht damit abgeben", sagt er (I, 4), „es macht einen zur Memme. Man kann nicht stehlen, so klagt's einen an; man kann nicht fluchen, so fällt's einem ins Wort; man kann nicht bei seines Nächsten Frau liegen, so verrät es einen. Es ist ein zimperlicher, schamrötlicher Geist, der im Herzen Rebellion macht; es stopft einen Mann ganz voll mit Schwierigkeiten; es hat mich mal verführt einen Beutel mit Gold wieder herzugeben, den ich von ungefähr gefunden hatte; es macht jeden zum Bettler, der es behält; es wird als ein gefährlich Ding aus Städten und Flecken ausgewiesen; und jedermann, der gut zu leben wünscht, verläßt sich auf sich selbst und lebt ohne Gewissen." [1]

1) Übers. von D. Gildemeister.

Aus der Welt nun, welche sich in „Richard III.“ abspiegelt, scheint das Gewissen verbannt zu sein; die Mehrzahl der auftretenden Personen ist in ihren Handlungen gewissenlos und eine sittlich verkommene und verworfene Gesellschaft erregt Widerwillen. Aber zunächst theoretisch macht sich das Gewissen energisch geltend; denselben Mördern, von denen der eine das Wesen desselben kennt, hält Clarence, selbst schuldig und von dem verurteilenden Gewissen bedrängt, die Forderungen des ewigen Gewissens entgegen (I, 4):

Ich sag euch, wo ihr hofft auf die Erlösung,
Durch Christi teures Blut, für uns vergossen;
Begebt euch weg und legt nicht Hand an mich!
Die That, die ihr im Sinn habt, ist verdammlich.

— — — — — —

— — — — Der große König
Der Kön'ge spricht in des Gesetzes Tafel:
„Du sollst nicht töten.“ Willst du sein Gebot
Denn höhnen und ein menschliches vollbringen?
Gieb acht! Er hält die Rach' in seiner Hand,
Und schleudert sie aufs Haupt der Übertreter.

Aber diese Stimmen des ewigen Gewissens verhallen zunächst wirkungslos in der heillosen Welt, deren furchtbare Entartung die Menschen in Schrecken setzt. „Allseh'nder Himmel, welche Welt ist dies!“ ruft Elisabeth aus, als der Tod des Clarence bekannt wird (II, 1); der König Eduard klagt (II, 2), daß viehisch wilde Wut ihm das Andenken an die Verdienste des Clarence sündhaft aus dem Sinn gerückt und keiner die Christenliebe besessen habe ihn dran zu mahnen (not a man had so much grace to put it in my mind). Der Kanzellist, der die Klageschrift wider den Lord Hastings abgeschrieben hat, ruft mit trockener Thatsächlichkeit aus (III, 6):

Wer ist so blöde
Und sieht nicht diesen greiflichen Betrug?
Und wer so kühn und sagt, daß er ihn sieht?
Schlimm ist die Welt, sie muß zu Grunde gehn,
Wenn man muß schweigend solche Ränke sehn.

Diese vielfache Schlechtigkeit, welche in der Welt Richards III. heimisch ist, konzentriert sich in der Person desselben; „er ist“, wie

Fr. Vischer[1] sagt, „die Frucht eines langen Bürgerkriegs, der ungeheuren Entartung aller politischen und sittlichen Kräfte, die Pestbeule, worin die lang gegorne Eiterung giftig ausbricht, „„die bauchige Spinne, der giftgeschwollene Molch““, das Krankheitsprodukt, das die erkrankten Organe und dann sich selbst zerstört, das Strafwerkzeug, das die allgemeine Verderbnis sich selbst bereitet hat, das alles um sich herum und dann sich selbst vernichtet.“ Richard ist zunächst die vollkommene Gewissenlosigkeit. Der eine der Mörder sagte: „Jedermann, der gut zu leben wünscht, verläßt sich auf sich selbst und lebt ohne Gewissen.“ So hatte Richard (Heinrich VI. III, 5, 6) erklärt: „ich bin ich selbst allein.“ Alle Regungen des Gewissens, welches den Menschen mit dem Menschen verbindet, scheinen ihm fremd zu sein. Wo sie auftauchen, ist er kraftvoll genug sie zu unterdrücken. Er besitzt alle Eigenschaften, die ihn zur Gewissenlosigkeit befähigen und diese steigern. Eine große Naturkraft ist ihm eigen, welche rücksichtslos handelt; das Ebermäßige seiner Natur, das Tierischwilde derselben, oft in dem Drama hervorgehoben, bezeichnet seine elementare Naturkraft. Diese ist mit der Tapferkeit in ihm identisch; er ist tapfer gegen andere und gegen sich selbst. Diese Naturkraft der Tapferkeit befähigt ihn zu rascher Entschlossenheit; er weiß, daß furchtsam Erwägen der bleierne Diener träger Säumnis ist, daß Säumnis schneckenlahme Bettelwirtschaft bringt; feurige Raschheit ist sein Flügel und Herold (IV, 3). Gegen das Gute, die Liebe zu den Menschen hat ihn schon die böse Gewohnheit verhärtet; seine Kindheit war nach der Schilderung seiner Mutter (IV, 4) „launisch und eigensinnig; die Schulzeit schreckhaft, heillos, wild und wütig; der Mannheit Blüte verwegen, dreist und tollkühn; sein reifes Alter stolz, fein, schlau und blutig.“ Zu der rohen und bösen Naturkraft in Richard ist ein zersetzender Verstand gesellt, welcher zu vernunftlos ist, um sittlich imponierende Mächte anzuerkennen. Diesem frechen Verstande ist der respektlose Witz, der cynische Hohn eigen und wenn er überhaupt sittliche

1) Shakespeare in seinem Verhältnis zur deutschen Poesie, insbesondere zur politischen, im Litterarhistorischen Taschenbuch von R. E. Prutz, Leipzig 1844, p. 117.

Bedenken hätte, würde er sich durch Witz und Hohn von denselben befreien. Eine förmliche Behaglichkeit scheint er in der Ausübung des Bösen zu empfinden. Er genießt sich mit höhnender Lust in den Triumphen, die seine lügnerische Beredsamkeit über die maßlose Schwäche der Prinzessin Anna gewinnt oder über die scheinbare Nachgiebigkeit der Königin Elisabeth zu gewinnen sich einbildet:

Ward je in dieser Laun' ein Weib gefreit?
Ward je in dieser Laun' ein Weib gewonnen?
Ich will sie haben, doch nicht lang behalten,

sagt er in Bezug auf Anna (I, 2),

Nachgieb'ge Thörin! wankelmütig Weib!

sagt er in Bezug auf Elisabeth (IV, 4). Er scheint so sicher in seiner gewollten Bosheit (Ich bin gewillt ein Bösewicht zu werden, I, 1), daß er vor sich selbst sein frevelhaftes Thun nie zu beschönigen sucht.

Alle diese Eigenschaften der Natur und des Geistes, welche seine Gewissenlosigkeit erzeugen, stützen und fördern, sind im Dienste einer ihn beherrschenden Leidenschaft, der Herrschsucht, welcher er jedes Opfer bringt. Um das Ziel seiner Herrschsucht, die Krone, zu erreichen, muß sein Verbrechersinn heucheln. Er beweist eine Meisterschaft in der Heuchelei. Es gelingt ihm seine Umgebung vielfach durch Heuchelei zu täuschen. Er heuchelt Teilnahme für Clarence und vernichtet ihn (I, 1). Er heuchelt Liebe zu Anna (I, 2) und er will durch die Verbindung mit ihr nur tiefversteckte Zwecke erreichen (I, 2). Er heuchelt Trauer über Hastings Tod, den er gewaltthätig herbeigeführt hat (III, 5). Er dankt Gott heuchlerisch für seine Demut (II, 1). Er führt den Namen Gottes im Munde und hat Bosheit im Herzen. Er heuchelt Frömmigkeit in demonstrativster Weise. Um dem Lord Mayor durch Frömmigkeit zu imponieren, erscheint er auf einem Altan zwischen zwei Bischöfen, „zwei Tugendpfeilern für ein christlich Haupt ihn vor dem Fall der Eitelkeit zu stützen" (III, 7), und läßt durch seine Kreaturen seine brünstige Beschaulichkeit (zealous contemplation) und echt christliche Inbrünstigkeit (right-christian zeal) preisen (III, 7). Die Krone, seine heißeste Begierde, lehnt er ab und nimmt sie an, obgleich sich nach seinem heuchlerischen Ausdrucke „sein Gewissen und

seine Seele" dagegen sträubt (III, 7). Mit klarem Bewußtsein bezeichnet er sich selbst als einen Heuchler (I, 3):

Ich thu' das Bös', und schreie selbst zuerst.
Das Unheil, das ich heimlich angestiftet,
Leg' ich als schwere Last auf fremde Schultern.

— — — — — —

Und so bekleide ich meine nackte Bosheit
Mit alten Fetzen, aus der Schrift gestohlen,
Und schein ein Heil'ger, wo ich Teufel bin.

Zu der Fertigkeit im Heucheln hatte sich Richard schon in Heinrich VI. (III, 3, 2), sich derselben rühmend, bekannt.

Wenn eine solche Gewalt des Bösen, wie sie in Richard durch Naturkraft, zersetzenden Verstand, höhnenden Witz, Virtuosität in der Heuchelei genährt und gesteigert wird, dennoch durch das verurteilende Gewissen gerichtet wird, so ist der Beweis geliefert, daß auch die stärksten Kräfte des Bösen vor der siegreichen Macht des Gewissens nicht standhalten. Richard erfährt diese Macht des Gewissens bereits in der Heuchelei selbst. Diese setzt in sein ganzes Wesen einen tiefen Widerspruch, dem seine Willenskraft brechen muß. Nicht der Dichter widerspricht sich in der Zeichnung des Charakters; der Widerspruch ist mit Notwendigkeit in dem Wesen des Bösen und in dem heuchlerischen Bestreben gut zu erscheinen gegeben. Richard ist zunächst ganz gewissenlos, er verachtet das Gewissen und sagt noch in der Rede vor der Schlacht von Bosworth (V, 3):

Gewissen ist ein Wort für Feige nur,
Erfunden, um die Starken einzuschüchtern;
Unser Gewissen und Recht sei Faust und Schwert.

Warum erkennt er es als eine Macht an, die er zu Gott in die nächste Beziehung bringt, wenn er als Sieger über Annas Schwäche ausruft (I, 2):

Gott, ihr Gewissen, alles gegen mich,
Kein Freund, um mein Gesuch zu unterstützen,
Als Heuchlerblicke und der bare Teufel.

Warum erkennt er es als eine Macht an, wenn er heuchelt, sein Gewissen und seine Seele sträube sich gegen die Annahme der Krone (III, 7)?

An diesem Widerspruche wird das Gewissen ihn ergreifen. Die Heuchelei selbst wird zur Wahrheit werden und diese ihn richten. Die Heuchelei schließt schon einen Teil des Gewissens, nämlich ein Wissen des Guten in sich ein. Die Heuchelei ist zugleich die Anerkennung, daß das Gute allein die wahrhaft wirkende Macht ist. Der Keim des Gewissens, der in dem Heuchler Richard lebt, wird seine Nahrung durch die Verhältnisse des Lebens selbst gewinnen und kraftvoll und mächtig emporgewachsen durch ihn selbst ihn richten und vernichten. Dieser Keim des Gewissens ist auch bereits in der Scheu Richards sich selbst zu verfluchen wirksam. Er bezeichnet sich vor sich selbst als „verschmitzt, falsch und verräterisch" (I, 1); durch seine Ränke kommt Clarence ins Gefängnis; „verzeih Gott denen, welche schuld dran sind", ruft er heuchlerisch vor Hastings, Rivers, Elisabeth aus (I, 3); „denn flucht' ich jetzt", sagt er beiseit, „hätt' ich mich selbst verflucht." Aber derselbe Mann, der heuchlerisch die Verzeihung Gottes anruft, muß fluchbeladen am Ende seiner verbrecherischen Laufbahn nach einer Nacht beängstigender Träume in Wahrheit ausrufen: Erbarmen, Jesus (V, 3)! Das früher gewaltsam bewältigte Gewissen bewältigt ihn zur Verzweiflung (V, 3):

Hat mein Gewissen doch viel tausend Zungen,
Und jede Zunge bringt verschiednes Zeugnis,
Und jedes Zeugnis straft mich einen Schurken.
Meineid, Meineid im allerhöchsten Grad,
Mord, grauser Mord, im fürchterlichsten Grad,
Jedwede Sünd', in jedem Grad geübt,
Stürmt an die Schranken, rufend: Schuldig! schuldig!
Ich muß verzweifeln. — Kein Geschöpfe liebt mich,
Und sterb' ich, wird sich keine Seel' erbarmen.
Ja, warum sollten's andre? Find ich selbst
In mir doch kein Erbarmen mit mir selbst.

Die furchtbare Macht des verurteilenden Gewissens müßte bei einem im Bösen so starken Charakter, wie Richard ist, befremden, wenn der Dichter nicht auch das Werden und Wachsen des Gewissens in ihm gezeichnet hätte. Wir haben schon bemerkt, daß in Richards Heuchelei bereits das Gewissen als ein Wissen des Guten, als eine Anerkennung seiner Macht thätig ist; wir sahen auch, daß

Richard schon in der Zeit seiner kraftvollsten Bosheit sich scheut sich selbst zu verfluchen. Wie sicher in sich selbst und in seiner Bosheit er anfangs auftrat, einer Blutthat gegenüber wird seine Seele unsicher, vor der Ermordung der unschuldigen Söhne Eduards:

Heiraten muß ich meines Bruders Tochter,
Sonst steht mein Königreich auf dünnem Glas.
Erst ihre Brüder morden, dann sie frein.
Unsichrer Weg! Doch wie ich einmal bin,
So tief in Blut, reißt Sünd' in Sünde hin.

In diesem Bekenntnis, das er vor sich selbst ablegt, ist nicht mehr das rohe Behagen wahrnehmbar, mit welchem „er gewillt war ein Bösewicht zu werden" und es in der That war. In dieser Betonung des unsicheren Wegs und der Anerkennung der Sünde beginnt das Gewissen mit dunklem Flügel stärker an seine Seele zu schlagen und die Stärke derselben zu lähmen. Er fängt an die Herrschaft über sich selbst zu verlieren: früher (Heinrich VI. III, 3, 2) hatte er seiner Verstellungsfähigkeit sich gerühmt;[1] jetzt kann er, unsicher geworden, seinen Ärger über die Bedenklichkeit Buckinghams der Ermordung der Söhne Eduards gegenüber nicht verbergen: „der König ist erzürnt, er beißt die Lippe" sagt Catesby von Richard (IV, 2). Er hat die Nachricht erhalten, daß Dorset zu Richmond entflohn ist (IV, 2). Früher hat er vor sich selbst alles Heilige verhöhnt; jetzt schlägt ihm das Gewissen bei dem Namen Richmond; die Weissagung Heinrichs VI., Richmond werde König werden, die Weissagung eines irischen Barden, er (Richard) werde nicht lange leben, wenn er Richmond sehe, beunruhigen ihn; er war schon

1) Heinrich VI. III, 3, 2:

Kann ich doch lächeln und im Lächeln morden
Und rufen: schön! zu dem, was tief mich kränkt,
Die Wangen netzen mit erzwungnen Thränen,
Und mein Gesicht zu jedem Anlaß passen.

Selbst ein Virtuos in der Heuchelei hatte er Buckingham (Richard III. III, 5) gefragt:

— — kannst du zittern, Farbe wechseln?
Mitten im Worte deinen Atem würgen,
Dann wiederum beginnen, wieder stocken,
Wie außer dir und irr' im Geist vor Schrecken?

betroffen, als er Rougemont sah (IV, 2), und er spricht dieses alles vor Buckingham aus.

Mit dieser Besorgnis vor Weissagungen verbindet sich später die Furcht vor den Geistern des Volksglaubens in den Worten nach der Geisterscene: „Das Licht brennt blau.“[1] In seiner unsichern Stimmung ist auch seine Sprache unsicher geworden, welche früher unter Umständen so plump zufahrend war. Von Buckingham befragt, was zu thun sei, wenn Hastings dem Plane, dem Sohne Eduards das Erbrecht zu entziehen, sich nicht füge, antwortete er mit roher Deutlichkeit: „Den Kopf ihm abhaun, Freund“ (III, 1). Dagegen in Bezug auf die Ermordung der Söhne Eduards unsicher bringt er seine Wünsche gegen Buckingham zunächst nur vorsichtig tastend, fast zaghaft vor.[2] In seinem trüben Ahnen vor der

1) Man glaubte, daß ein böser Geist im Hause sei, wenn das Licht blau brenne. Vgl. die Stellen bei Steevens, The Plays of W. Shakespeare, London 1785, 7 p. 160.

2)

Richard.
Gieb mir die Hand. So hoch durch deinen Rat
Und deinen Beistand sitzt nun König Richard.
Doch soll der Glanz uns einen Tag bekleiden,
Wie, oder dauern, und wir sein uns freun?

Buckingham.
Stets leb' er, möge dauern immerdar!

Richard.
Ah, Buckingham, den Prüfstein spiel' ich jetzt,
Ob du dich wohl als echtes Gold bewährst.
Der junge Eduard lebt: rat', was ich meine.

Buckingham.
Sprecht weiter, bester Herr.

Richard.
Ei, Buckingham, ich möchte König sein.

Buckingham.
Das seid ihr ja, mein hochberühmter Fürst.

Richard.
Ha, bin ich König? Wohl, doch Eduard lebt.

Buckingham.
Wahr, edler Prinz.

Schlacht von Bosworth, da die Sonne nicht scheint, braucht er den konstruktionslosen „faselnden" Infinitiv: „Nicht scheinen heut" (V, 3).[1]

Unsicher geworden hat er Scheu vor den Vorwürfen Elisabeths und seiner Mutter (IV, 4). Er will sie nicht hören. Früher (II, 2) hatte er den Segen seiner Mutter mit höhnischen Seitenbemerkungen aufgenommen. Jetzt hat er keinen Hohn, als ihm Elisabeth die Ermordung ihrer Kinder, den Tod des Rivers, Vaughan, Grey, seine Mutter die Ermordung des Clarence und Hastings vorhält; vielmehr wehrt er ab und ruft aus (IV, 4):

Ein Tusch, Trompeten! Trommeln, schlaget Lärm!
Der Himmel höre nicht die Schnickschnackweiber (toll-tale women)
Des Herrn Gesalbten lästern! Schlagt, sag' ich!

Er fürchtet den Fluch. Er hatte früher selbst die Wirkung des Fluches gegen Margarete betont, als er an seinen Vater dachte und die Worte sprach (I, 3):

Der Fluch, den dir mein edler Vater gab,
Als mit Papier die Heldenstirn du krönteſt,
Und höhnend Bäch' aus seinen Augen zogst,
Und reichteſt, sie zu trocknen, ihm ein Tuch,
Getaucht ins reine Blut des holden Rutland:
Die Flüch', aus seiner Seele Bitterkeit
Dir da verkündigt, sind auf dich gefallen,
Und Gott, nicht wir straft deine blut'ge That.

Dieses Fluches eingedenk muß er jetzt an die Worte sich erinnern, welche dieselbe Margarete in seiner Gegenwart (I, 3) gesprochen hatte: die Flüche „steigen himmelan und wecken Gottes sanft entschlafnen Frieden." Des „unsicheren Weges" sich bewußt wird er durch den Fluch der Mutter (IV, 4) noch mehr in seinem Gewissen bedrängt: dieser Fluch soll ihn „am Tag der Schlacht noch mehr ermüden als all' die volle Rüstung, die er trägt;" dadurch wächst

---

Richard.
O bittere Folgerung!
Daß Eduard stets noch lebt: „wahr, edler Prinz." —
Vetter, du warst doch sonst so blöde nicht.

1) Fr. Vischer a. a. O. p. 123.

seine unruhige Besorgnis und tritt hervor in der Anordnung, welche er vor der Schlacht von Bosworth trifft, daß sein Sturmhut leichter sei als er war, daß seine Lanzen fest und nicht zu schwer seien (V, 3).

Der ehemalige Heuchler, der seine wirklichen Gesinnungen vor anderen verbarg, verrät jetzt mitteilungsbedürftig seiner Umgebung sein bedrücktes, ahnungsvolles Gemüt: „ich habe nicht die Rüstigkeit des Geistes, den frischen Mut, den ich zu haben pflegte", sagt er zu Ratcliff (V, 3); er zeigt Besorgnis, daß Surrey trübe blickt; er sagt zu Norfolk: „Hier giebt es Schläge? Ha, nicht wahr." Er läßt sein Zelt aufschlagen mit den trüben Worten: „Hier will ich ruhn zu Nacht. Doch morgen, wo? Gut, es ist alles eins." Nach dem Traume macht er Ratcliff wieder Geständnisse der Angst:

Bei dem Apostel Paul! es warfen Schatten
Zu Nacht mehr Schrecken in die Seele Richards,
Als wesentlich zehntausend Krieger könnten,
In Stahl, und angeführt vom flachen Richmond.

Vor der Schlacht sagt er wieder in trüber Ahnung:

Dies wird ein schwarzer Tag für jemand werden.
Die Sonne läßt sich heut nicht sehn;
Der Himmel senkt sich stirnerunzelnd unserm Heer.
Die Thränen Taus am Boden wünscht' ich weg.
Nicht scheinen heut! —

Wie Richards Gemüt und Sinn durch das belastete und beunruhigende Gewissen getrübt und verstimmt wird, so hatte sich schon in seinen Handlungen aus demselben Grunde Verwirrung gezeigt; er hatte die Selbstbeherrschung verloren, die dem Heuchler früher so kraftvoll zu Gebote stand. Mit Buckingham hatte er einen Bund der Heuchelei geschlossen; er hatte seine Hilfe zur Erlangung der Krone empfangen und benutzt; beleidigt durch Buckinghams Bedenken in Bezug auf die Ermordung der Söhne Eduards, versagte er ihm die versprochene Herrschaft Hereford mit dem despotischen Willkürworte:

Ich bin nicht in der Gebelaune heut.
Du störst mich nur; ich bin nicht in der Laune (IV, 2).

Wie er hier von seinem eignen Standpunkte aus betrachtet widerspruchsvoll handelt, indem er seinen Parteigenossen von sich stößt

und zum Abfall reizt, ohne ihn unschädlich zu machen, so sind seine Befehle unsicher, selbstvergessen, seine Handlungen übereilt; das haben Catesby und Ratcliff zu erfahren (IV, 4); einen Boten, der eine für ihn günstige Nachricht bringt, schlägt er in der Angst vor einer ungünstigen (Fort mit euch, Uhus! Nichts als Todeslieder? IV, 4) und begütigt ihn durch ein Geschenk. Das widerspruchsvolle Handeln setzt sich in wichtigeren Verhältnissen fort; er beweist gegen seine Anhänger entfremdendes Mißtrauen, spielt am Morgen vor der Schlacht den Horcher an den Zelten (V, 3); dagegen sieht er den Verrat Stanleys nicht, der sonst Mißtrauische läßt von ihm sich täuschen, ihn, den Vater Richmonds, an der Westküste, die von Richmond bedroht ist, seine Truppen sammeln. Sein gequältes Gewissen macht seine Kraft am meisten geltend in Träumen. Er verspottet sie am Tage: „Laßt plauderhafte Träum' uns nicht erschrecken", sagt er zu seinen Kampfgenossen (V, 3); aber im Schlafe konnte er die bösen Träume schon zu der Zeit nicht abwehren, in welcher er über seine Kraft gebot; „denn", so erzählt seine Gemahlin Anna (IV, 1):

> Niemals eine Stund' in seinem Bett
> Genoß ich noch den goldnen Tau des Schlafs,
> Daß seine bangen Träume mich nicht schreckten.

Diese Träume gewinnen ihre größte Stärke in den entscheidenden Augenblicken, in der Nacht vor der entscheidenden Schlacht. Eine Vergleichung der erschütternden Erzählung, welche Clarence von dem Traume seines geängsteten Gewissens giebt (I, 4), läßt recht wahrnehmen, in welcher gesteigerten Macht Richards Gewissen im Traume thätig ist. Seine Erinnerungen an seine Blutthaten werden alle zu Personen. In plastisch sichtbaren Gestalten treten sie vor den Schlafenden, antiken Traumgestalten oder Erinyen vergleichbar; die Geister Heinrichs VI. und seines Sohnes Eduard, des Clarence, Rivers, Grey, Vaughan, Hastings, der Söhne Eduards, der Anna und des Buckingham rufen ihm jeder einzelne zu: Verzweifl' und stirb! Dieser Zwiespalt seiner Seele, welche im Traume alle Gestalten seiner Schuld sich erschafft und sich feindlich gegenüberstellt, setzt sich im wachen Zustande fort: seine Seele ist nicht einheitlich, in Übereinstimmung mit sich selbst, welche nur das gute

Gewissen haben kann, sondern in zwei einander entschuldigende und verdammende Geister gespalten; er hatte früher gesagt: Ich bin ich selbst allein! Er muß erfahren, daß er zwei ist und daß der andere in ihm, der Stärkere und Mächtigere, der doch wieder er selber ist, ihn verdammt. Er stellt dieses alles mit unerbittlich klarem Bewußtsein in dem Monologe nach der Geisterscene dar (V, 3):

Was fürcht' ich denn? mich selbst. Sonst ist hier niemand.
Richard liebt Richard: das heißt, Ich bin Ich.
Ist hier ein Mörder? Nein. — Ja, ich bin hier.
So flieh. — Wie? vor dir selbst? Mit gutem Grund.
Ich möchte rächen. Wie? mich an mir selbst?
Ich liebe ja mich selbst. Wofür? für Gutes,
Das je ich selbst hätt' an mir selbst gethan?
O leider, nein! Vielmehr haff' ich mich selbst,
Verhaßter Thaten halb, durch mich verübt.
Ich bin ein Schurke, — doch ich lüg', ich bin's nicht.
Thor, rede gut von dir! — Thor, schmeichle nicht.

Sein Gewissen mit tausend Zungen spricht mit siegreicher Energie das Verdammungsurteil über ihn aus in den Worten, die wir früher (p. 495) angeführt haben.

Die Macht des verurteilenden Gewissens, die in Richards Persönlichkeit den stärksten Willen der Bosheit überwältigt, tritt in anderen Personen nicht in demselben Umfange der Entwickelung, aber in gleicher Deutlichkeit hervor. Das bereuende Gewissen der Mörder des Humphrey Gloster (Heinrich VI. II, 3. 2), des Clarence (Rich. III. I, 4), der Söhne Eduards (IV, 3) ist in der größten Steigerung dargestellt. Von den Mördern Glosters und Clarences bereut nur der eine; wegen des Mordes der Söhne Eduards werden beide Mörders von Reue ergriffen. „Eingefleischte Schurken, blutige Hunde schmelzen sie vor Zärtlichkeit und mildem Mitleid, weinen wie Kinder bei der Trauergeschichte und gehen hinweg voll Gewissensqual (with conscience and remorse IV, 3). — Unmittelbar vor ihrem Tode legen Anna, Clarence, Hastings, Buckingham ein verurteilendes Zeugnis ihres Gewissens ab.

Als Anna als Richards Gemahlin zur Krönung gerufen wird, ruft sie in höchster Abgeneigtheit aus (IV, 1):

Als er, mein Gatte jetzt,
Hinzutrat, wie ich Heinrichs Leiche folgte,
Als er, die Hände kaum von Blut gewaschen,
Das dir entfloß, mein erster Engel-Gatte,
Und jenem toten Heil'gen, den ich weinte;
O, als ich da in Richards Antlitz schaute,
War dies mein Wunsch: Sei du, sprach ich, verflucht,
Der mich, so jung, so alt als Witwe macht!
Und wenn du freist, umlagre Gram dein Bett,
Und sei dein Weib (ist eine so verrückt)
Elender durch dein Leben, als du mich
Durch meines teuren Gatten Tod gemacht!
Und sieh, eh ich den Fluch kann wiederholen,
In solcher Schnelle, ward mein Weiberherz
Gröblich bestrickt von seinen Honigworten,
(Grossly grew captive to his honey words)[1]
Und unterwürfig meinem eignen Fluch,
Der stets seitdem mein Auge wach erhielt.

Annas durch unselige Erfahrungen erwachtes Gewissen bezieht sich auf den Vorgang (I, 2) zurück, daß sie die Gemahlin Richards wurde, des Mörders ihres Gatten und Schwiegervaters, daß sie sich, wie Richard selbst sagt, in ihres Herzens Abscheu fangen ließ, im Munde Flüche, Thränen in den Augen, der Zeuge ihres Hasses blutend da, Gott, ihr Gewissen, alles wider Richard. Jetzt (IV, 1) stellt ihr Gewissen sie unter die Folgen ihres eignen Fluches.

Das Gewissen des Clarence macht sich im Gefängnisse, unmittelbar vor seiner Ermordung, in einem Traume geltend. Der Meineid, mit welchem er von seinem Schwiegervater Warwick abfiel, (Heinrich VI. III, 5. 1), die Ermordung des Prinzen Eduard, des

1) In diesen Worten ist eine Kritik der Scene (I, 2) enthalten, in welcher Richard um Anna wirbt und sie gewinnt. Diese Scene ist schon von Steevens ridiculous and improbable genannt worden, vgl. W. Öchelhäuser, Essay über Richard III., Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft 3 p. 28. Diese Scene ist ferner lebhaft angegriffen von G. Rümelin, Shakespearestudien, Stuttgart 1874, p. 131 fg., oder für unmöglich erklärt worden von H. Bulthaupt, Dramaturgie der Klassiker, Oldenburg 1883, p. 125. Lebhaft wird sie verteidigt von Öchelhäuser, von K. Fischer in seiner trefflichen Schrift über Richard III., Heidelberg 1868, p. 130 fg., und von Fr. Dingelstedt, Litterarisches Bilderbuch, Berlin 1878, p. 157 fg.

Sohnes Heinrich VI., im Felde von Tewksbury (Heinrich VI. III, 5.5) — quälen seine Seele. Er sieht, im Traume in die Unterwelt versetzt, die Gestalten Warwicks und des Prinzen Eduard, welcher ausruft:

Clarence ist da, der eidvergess'ne Clarence,
Der mich im Feld bei Tewksbury erstach!
Ergreift ihn Furien! nehmt ihn auf die Folter!

Der Charakter des Clarence in Heinrich VI. tritt nicht mit eindringender Bestimmtheit hervor;[1] um so mehr ist die ausdrückliche Absicht des Dichters wahrnehmbar, das verurteilende Gewissen desselben zu schildern.

Das Gewissen des Hastings erwacht unmittelbar vor seiner Hinrichtung und gelangt zur richtigen Erkenntnis der Dinge (III, 4):

O flücht'ge Gnade sterblicher Geschöpfe,
Wonach wir trachten vor der Gnade Gottes!
Wer Hoffnung baut in Lüften eurer Blicke,
Lebt wie ein trunkner Schiffer auf dem Mast,
Bereit bei jedem Ruck hinabzutaumeln
In der verderbenschwangern Tiefe Schoß.

Jetzt erinnert er sich des Fluches Margaretens (III, 4), den sie über ihn ausgesprochen hatte (I, 3), weil er zusah, als ihr Sohn mit blutigen Dolchen erstochen wurde; bisher hatte er in Sicherheit gelebt; in verblendeter Sicherheit, da er der Redlichkeit Richards, wie sehr auch durch Stanleys Traum gewarnt, unbedingt vertraute; in hochmütiger Sicherheit, da er über den Fall seiner Feinde triumphierte. Er hatte seine Sicherheit betont denen gegenüber, die sich sicher dünkten;[2] er hatte seine Sicherheit dem warnenden Stanley

1) Vgl. W. Öchelhäuser p. 55.

2) Catesby.
Ein häßlich Ding zu sterben, gnäd'ger Herr,
Unvorbereitet und sich nichts versehend.
Hastings.
O greulich! greulich! Und so geht es nun
Mit Rivers, Vaughan, Grey; und wird so gehn
Mit andern noch, die sich so sicher (safe) dünken,
Wie du und ich, die dem erlauchten Richard
Und Buckingham doch wert sind, wie du weißt (III, 2).

gegenüber mit scherzendem Übermute behauptet;[1] zuletzt muß er diese Sicherheit mit verurteilendem Gewissen bereuen.[2]

Das Gewissen des Buckingham erwacht unmittelbar vor seiner Hinrichtung und spricht um so lauter, je mehr er mit Verbrechen, ein Genosse Richards aus eignem Ehrgeiz, befleckt war. Der Heuchler wird jetzt zum Bekenner der Wahrheit; der Falsche nimmt das Walten der Gerechtigkeit wahr; der an die Wirkung des Fluchs nicht geglaubt hatte (I, 3), gesteht dem Fluche Margaretens zu unterliegen:

Nun, Allerseelentag ist meines Leibs Gerichtstag.
Dies ist der Tag, den wünscht' ich über mich
In König Eduards Zeit, wofern ich falsch
An seinem Weib und Kindern würd' erfunden;
Auf diesen Tag wünscht ich mir meinen Fall,
Durch dessen Falschheit, dem zumeist ich traute;
Ja, dieser Allerseelentag,
Ist meiner armen Seele Sündenfrist.
Der hoh' Allsehende, mit dem ich Spiel trieb,
Wandt' auf mein Haupt mein heuchelndes Gebet,
Und gab im Ernst mir, was ich bat im Scherz.
So wendet er den Schwertern böser Menschen
Die eigne Spitz' auf ihrer Herren Brust.
Schwer fällt Margretes Fluch auf meinen Nacken:
„Wenn er", sprach sie, dein Herz mit Gram zerreißt,
Gedenke, Margarete war Prophetin."
Nun führt mich zu dem Block der Schande hin
Schuld erntet Schuld, Schmach ist der Schmach Gewinn (V, 1).

---

1) Hastings.
Mein Leben halt ich wert, wie ihr das eure,
Und nie in meinem Leben, schwör ich euch,
War es mir kostbarer als eben jetzt.
Denkt ihr, wüßt' ich nicht unsre Lage sicher (secure),
Ich wär' so triumphierend, wie ich bin? (III, 2).

2) Jetzt reut es mich, daß ich dem Heroldsdiener
Zu triumphierend sagte, meine Feinde
In Pomfret würden blutig heut' geschlachtet,
Derweil ich sicher (secure) wär' in Gnad und Gunst.
O jetzt, Margrete, trifft dein schwerer Fluch
Des armen Hastings unglückselgen Kopf (III, 4).

Mit der Darstellung des verurteilenden Gewissens hat Shakespeare in Richard III. den Fluch in die engste Verbindung gebracht. Dieser Fluch wandelt und weilt in dem Drama insbesondre in der Person Margaretens. Es ist sehr beachtenswert, daß Margarete als Fluchgestalt dem Dichter nicht aus seinen Quellen entgegenkam, sondern aus seiner die höchsten sittlichen Zwecke verfolgenden Phantasie entsprungen ist. Der Dichter hat diese Gestalt fast ins Wunderbare erhöht, sie zu einer fast übermenschlichen Erscheinung gemacht; sie ist bei Todesstrafe verbannt (I, 3); aber sie dringt in den Palast Eduards ein, ohne von jemand gehindert oder gefangen genommen zu werden; nach dem Tode Eduards und seiner Söhne erscheint sie von neuem (IV, 4). Sie ist einer „rächenden Furie oder dem Verhängnis der antiken Welt" verglichen worden;[1] sie ist in der furchtbar entarteten Welt zugleich das strafende und prophetisch drohende Gewissen. Sie glaubt und sagt es den Zweiflern und Leugnern: „die Flüche steigen himmelan und wecken Gottes sanft entschlafnen Frieden" (I, 3). Sie hatte es selbst erfahren: durch ihren Frevel war der Fluch Yorks (I, 3, vgl. Heinrich VI. III, 1, 4) an ihr in Erfüllung gegangen; Thron, Gatten, Sohn hatte sie verloren.

Die von ihr ausgesprochenen Flüche treffen die Gewissenlosen, welche die Blutthat an dem Tode ihres Sohnes begangen oder zugelassen hatten; er erfüllt sich an ihnen und das Gewissen des Lord Grey, des Grafen Rivers (III, 3), des Lord Hastings gedenkt des Fluches der Margarete unmittelbar vor der Hinrichtung. Als Richards Bosheit in vollster Blüte steht, ist sie für ihn das verurteilende, strafende Gewissen, das Bewußtsein, daß die vielfache Schuld ihre Strafe erfahren muß, in der Form des verwünschenden Fluches:

Bewahrt der Himmel eine schwere Plage,
Die übertrifft, was ich dir weiß zu wünschen,
O spar' er sie, bis deine Sünden reif,
Dann schleudr' er seinen Grimm herab auf dich,
Den Friedensstörer dieser armen Welt!
Dich nage rastlos des Gewissens Wurm!

1) A. Mézières, Shakspere, ses Oeuvres et ses Critiques, Paris 1865, p. 139.

Argwöhne stets die Freunde wie Verräter
Und Erzverräter acht' als Busenfreunde!
Dein tötlich Auge schließe nie der Schlaf,
Es sei denn, weil ein peinigender Traum
Dich schreckt mit einer Hölle grauser Teufel!

Wie Margaretens Fluch als strafendes Gewissen sich auf die Vergangenheit, auf geschehene Missethaten bezieht, so hat er wie das Gewissen ein Zukunft erblickendes Auge, eine prophetische Stimme. Margarete warnt Buckingham vor Richard:

O Buckingham, weich' aus dem Hunde dort!
Sieh, wenn er schmeichelt, beißt er; wenn er beißt,
So macht sein gift'ger Zahn zum Tode wund.
Hab' nichts mit ihm zu schaffen, weich' ihm aus!
Tod, Sünd' und Hölle haben ihn gezeichnet,
Und ihre Diener all' umgeben ihn.

Und als Buckigham gegen Richard erklärt, daß Margarete nichts sage, was er achte, fährt diese fort (I, 3):

Wie? höhnst du mich für meinen treuen Rat,
Und hegst den Teufel da, vor dem ich warne?
O denke des auf einen andern Tag,
Wenn er dein Herz mit Gram zerreißt, und sage:
Die arme Margarete war Prophetin.

Daß Buckingham die Mahnungen des warnenden, Zukunft schauenden Gewissens, das in Margarete ihm entgegentritt, unbeachtet läßt, hat er tief zu bereuen und sein eignes vor seiner Hinrichtung wach gewordenes Gewissen muß die Wahrheit der Prophetin bestätigen.

Zu den Flüchen Margaretens gesellen sich die Flüche, welche Personen wie Anna, Hastings, Rivers, Buckingham (II, 1), Richard über sich selbst aussprechen. Sie wollen verflucht sein, wenn sie eine Verheißung unerfüllt lassen. Buckingham ruft die Strafe Gottes auf sich herab (II, 1) im Sinne des ius talionis: „wenn Buckigham je wendet seinen Haß auf Eure Hoheit", sagt er zur Königin Elisabeth, „nicht mit schuldiger Liebe Euch und die Euren hegt, so straf' mich Gott mit Haß, wo ich am meisten Lieb' erwarte! Wenn ich am meisten einen Freund bedarf und sichrer bin als je, er sei mein Freund: dann grundlos, hohl, verrätrisch,

voll Betrug mög' er mir sein! Vom Himmel bitt' ich dies, erkaltet meine Lieb' Euch und den Euren." —

Richard spricht die stärksten Verwünschungen gegen sich selbst aus (IV, 4), wenn er nicht mit Herzensliebe, mit makelloser Andacht, heil'gem Sinn um die Tochter Elisabeths werbe:

Tag, weigre mir dein Licht! Nacht, deine Ruh!
Sei'n alle Glücksplaneten meinem Thun zuwider!

Seine gegen ihn selbst gerichteten Wünsche gehen in Erfüllung. Um so mehr treffen ihn die Flüche, welche die eigne Mutter über den verbrecherischen Sohn ausgesprochen hatte (IV, 4).

Er findet seinen Untergang. „Macbeth und Richard", sagt G. Rümelin,[1] „fallen den Besten gleich als Helden in der Schlacht." Das Heldentum Richards ist aber die Tapferkeit der Verzweiflung. Sein bedrängtes Gewissen hatte ihm durch Traumgestalten „Verzweifl' und stirb" zugerufen. Diese Stimmen der Verzweiflung sucht er vergeblich zum Schweigen zu bringen. In seiner Rede vor der Schlacht von Bosworth läßt keine Hoffnung sich vernehmen. Ehemals hatte der Heuchler noch den Namen Gottes im Munde geführt; jetzt ist die Verzweiflung der Hölle sich bewußt (III, 3):

Rückt vor! dringt ein! recht in des Wirrwarrs Völle!
Wo nicht zum Himmel, Hand in Hand zur Hölle!

In dieser Rede an seine Kämpfer ist kein Hinweis auf eine gute Sache, kein Ausdruck eines sittlichen Kampfbewußtseins möglich. Eine auf Unwahrheit beruhende, brutal ausgesprochene Verachtung der Gegner, cynisches Schimpfen in rohen Ausdrücken sind die Beweise der verzweifelnden Stimmung. Die Naturkraft der Tapferkeit erhebt sich in Richard während der Schlacht wieder; von dem guten Gewissen, dem Bewußtsein der sittlichen Kraft gänzlich verlassen muß sie unterliegen.

Dem verzweifelnden Gewissen Richards ist in plastischer Deutlichkeit das gute, vertrauende Gewissen des Siegers Richmond entgegengestellt. Die Traumgestalten, die Richard Verzweiflung zurufen, rufen Richmond „lebe, blühe, siege" zu (V, 3). Dem Trotze

1) Shakespearestudien, Stuttgart 1874, p. 197.

Richards steht die Frömmigkeit Richmonds gegenüber. Im Gebet übergiebt er seine Seele dem Schlafe und achtet sich für den Feldherrn Gottes (V, 3); er hat das Bewußtsein (V, 3):

Gott und die gute Sache ficht für uns;
Gebete Heil'ger und gekränkter Seelen,
Wie hohe Schanzen, stehn vor unserm Antlitz.

Der verzweifelnde Trotz Richards sagte (V, 3):

Gewissen ist ein Wort für Feige nur,
Zum Einhalt für den Starken erst erdacht:
Uns ist die Wehr Gewissen, Schwert Gesetz.

In Richmonds Heer hatte Oxford gesagt (V, 2): „Jeglich Gewissen ist wie tausend Schwerter, zu fechten mit dem blut'gen Bösewicht." Richard hatte noch einiges Vertrauen auf die Stärke seines Heeres, mit dem er Richmond dreifach überlegen war (V, 3); das vervielfältigende Gewissen im Heere Richmonds schlägt die Überzahl Richards.

Der Gegensatz der Verzweiflung und der Frömmigkeit, wie er in Richard und Richmond dargestellt ist, hatte den Dichter, wenn auch in anderer Weise, schon in Heinrich VI. beschäftigt in den Personen des Kardinals von Winchester und des Königs Heinrich. Das Gewissen des sterbenden Kardinals kämpft mit den äußersten Qualen. Wie Richard im Traume die Geister der von ihm Gemordeten sieht, so glaubt Winchester in seinen Phantasieen den Geist Glosters vor sich zu sehen, an dessen Tode er schuldig war: Gloster erscheint ihm wie aus dem Grabe gestiegen:

Er hat keine Augen, sie sind blind von Staub.
Kämmt nieder doch sein Haar: seht, seht, es starrt,
Leimruten gleich fängt's meiner Seele Flügel (II, 3. 3).

Der fromme Heinrich betet für den Verzweifelnden (II, 3. 1):

O du, der Himmel ewiger Beweger,
Wirf einen Gnadenblick auf diesen Wurm!
O scheuch' den dreist geschäft'gen Feind hinweg,
Der seine Seele stark umlagert hält,
Und rein'ge seinen Busen von Verzweiflung.

In Richard III. und Heinrich VI. ist das verurteilende und strafende Gewissen mit großer Energie und Vervielfältigung dargestellt worden. Eine starke Gleichmäßigkeit in der Darstellung ist sichtbar.

Das Gewissen der Schuldigen tritt in seiner ganzen Kraft am Schlusse des Lebens, wie bei Winchester, Anna, Hastings, Buckingham, oder vor Ereignissen schwerer Entscheidung wie bei Richard hervor. Mit symmetrischer Strenge denken die Schuldigen an den Fluch, den sie von Margarete erfahren oder selbst über sich ausgesprochen haben. Die Verwünschungen und die Erfüllungen derselben sind gehäuft. Wegen dieser an das Monotone grenzenden Behandlung des Gegenstandes ist der Dichter getadelt worden.[1] Wie viel Ausstellungen aber auch die ästhetische Kritik an dem Drama Richard III. machen mag, der große sittliche Ernst, der historische Sinn, mit welchem der noch jugendliche Dichter arbeitete, ist bewundernswürdig. Man setzt die Abfassung oder Veröffentlichung Richard III. in das Jahr 1593. Der neunundzwanzigjährige Dichter beschäftigte sich bereits mit den tiefsten Verhältnissen der Sittlichkeit, mit der Darstellung des verurteilenden und strafenden Gewissens.

Er hat später eine andere Tragödie gedichtet, in welcher das Gewissen eine ebenso reichhaltige wie originale Darstellung erfährt und eine wesentlich neue Gestalt desselben auftritt. Es ist Hamlet. Das Jahr 1602 wird als die Zeit angegeben, in welcher dieses Drama in der Fassung erschienen ist, in welcher wir es jetzt lesen. Fortgesetzte Studien, unablässiges Denken, tiefgrabende Betrachtung der Menschenseele, tiefe Erfahrungen im eigenen Leben hatten den Dichter angetrieben mit des Schicksals Rätselfragen sich zu beschäftigen und seltene psychologische Probleme zu lösen. Der originale Fortschritt des Dichters tritt zunächst in der Art und Weise hervor, wie er die Quellen benutzte, aus denen er schöpfte. In Richard III. boten ihm die Chroniken bereits den Sinn und Geist dar, in welchem er dichtete; er konnte sich eng an dieselben anschließen. Die Chroniken von Hall und Holinshed erzählen die Blutthat, welche an dem Sohne Heinrichs VI. vollbracht wurde (Heinrich VI. III, 5, 5), mit den Worten, „für diese ruchlose That hätten die meisten der Thäter in ihren späteren Tagen den gleichen Kelch getrunken, infolge

1) Gervinus, Shakespeare, Leipzig 1849, 2 p. 103. Anderweite Kritik bei Rümelin, Shakespearestudien, Stuttgart 1874, p. 130 fg., H. Bulthaupt, Dramaturgie der Klassiker, Oldenburg 1883, 2 p. 114 fg.

der verdienten Gerechtigkeit und gebührenden Strafe Gottes."[1] „Nach der Ermordung der Söhne Eduards", so erzählt der Chronist, „verlor Richard die Gemütsruhe. Er hielt sich nirgends mehr für sicher. — — — Seine nächtliche Ruhe war dahin, er lag lange wachend und sinnend, matt von Sorge und Unruhe, schlummerte mehr als daß er schlief, hatte schreckliche Träume, fuhr manchmal schrecklich auf, sprang aus dem Bett und lief im Zimmer umher; dermaßen wurde sein ruheloses Herz von der stürmischen Erinnerung jener ruchlosen That beständig geschüttelt und umhergeschleudert."[2] Von dem Traumgesicht Richards in der Nacht vor der Schlacht von Bosworth erzählt der Chronist: „es benahm ihm den Kopf und verwirrte seinen Geist mit schrecklichen und unruhigen Vorstellungen, denn da sein Herz fast ganz entmutigt war, hatte er eine Vorahnung des Ausgangs der bevorstehenden Schlacht und zeigte nicht die Munterkeit und Freudigkeit des Geistes und der Miene, die man an ihm vor dem Kampf gewöhnt war."[3]

Ganz anders verhält sich Shakespeare in seiner Benutzung der Sage von Hamlet in der Erzählung des Saxo Grammaticus. In Richard III. schloß er sich an die Chronik an und war der tiefpoetische und hochgestaltende Interpret derselben; im Hamlet gab er der Sage einen wesentlich neuen Inhalt und prägte den Charakteren derselben die stärksten Eigentümlichkeiten des moderndenkenden Geistes ein. Man wird in dem Fengo der Sage die Seele des Königs Claudius vergeblich suchen; man wird in dem Amleth des Saxo Grammaticus

1) Gervinus 1 p. 214.

2) A. Schmidt, Einleitung zur Schlegelschen Übersetzung Richard III., Berlin 1868, p. 335.

3) A. Schmidt a. a. O. p. 341. Denselben Eindruck wie auf Shakespeare hatte der Sinn und Geist der Chronik auch auf andere Dichter gemacht: das Drama eines unbekannten Verfassers „The True Tragedie of Richard the Third", 1594 veröffentlicht, enthält die stärksten Ausdrücke des mordbelasteten Gewissens Richards: er mag schlafen oder wachen, so glaubt er die Geister derer zu sehen, die er die Krone zu erlangen erschlagen hat; sie dürsten nach Rache; Clarence klagt und schreit nach Rache; das Blut seiner Neffen schreit „Rache, Rache;" die enthaupteten Pairs kommen auf Rache dringend und jedermann schreit: „Laßt den Tyrannen sterben." Vgl. Delius, Shakspere's King Richard III., Elberfeld 1858, p. V.

nur höchst äußerliche Ähnlichkeiten mit dem Hamlet Shakespeares entdecken. Diese großen Unterschiede treten auch in der Darstellung des Gewissens hervor; auch im Verhältnis zu Richard III. sind diese Unterschiede bemerkbar. In diesem Drama hatte der Dichter namentlich das Gewissen dargestellt, welches geschehene Thaten des Bösen und des Verbrechens verurteilt. Diese Form des verurteilenden Gewissens ist auch in der Hamlettragödie in den Charakteren des Claudius und Laertes zum Ausdruck gekommen; aber im schärfsten Gegensatze steht das Gewissen Hamlets; es verurteilt nicht das Geschehene, sondern die zögernde Scheu vor einer That, welche von höheren Mächten geboten ist. Dieses verurteilende Gewissen bleibt aber unfruchtbar und geht in Bezug auf andere in Härte und Verwilderung über.

Die Ähnlichkeit des Königs Claudius mit Richard III. liegt zunächst in der Virtuosität der Heuchelei und Verstellung, welche beiden gemein ist. Beiden gelingt es anderen Personen gegenüber eine Zeit lang anders zu erscheinen als sie sind. Beide berufen sich zum Scheine auf die Religion. Um den berechtigten Schmerz Hamlets über den Tod des geliebten Vaters zu dämpfen, weist der Mörder auf den Himmel hin (I, 2):

> Zu beharren
> In eigenwill'gen Klagen ist das Thun
> Unfrommen Starrsinns, ist unmännlich Leid;
> Zeigt einen Willen, der dem Himmel trotzt
> (It shows a will most incorrect to heaven).

Der Brudermörder, der einen majestätischen König im Schlafe ermordet hatte, kann in Gegenwart des Laertes sagen (IV, 5):

> Solche Göttlichkeit schirmt einen König,
> Daß der Verrat nur sehn kann, was er wollte,
> Doch wenig dazu thun.

Dieser Gleißner, den nur Hamlet und durch ihn Horatio kennt, dieser Gleißner mit dem Gewissen des Brudermords besitzt doch so sehr sich selbst, daß er seiner Umgebung, welche freilich sittlich entartet ist, verborgen bleiben kann. Mit einem überlegenen Verstande, einer zersetzenden Reflexion,[1] einer kunstreichen Rede, deren gezierte Wen-

1) Nach B. Tschischwitz, Shakespeare-Forschungen, Halle 1868, 1 p. 65 ist er ein Anhänger der atomistischen Naturphilosophie Giordano Brunos.

dungen an Lylys Euphues erinnern, weiß er seine Umgebung zu berücken; aber nicht sich selbst; vor sich selbst verliert sich sein Selbstbesitz an das verurteilende Gewissen, wie wir es bei Richard III. gesehen haben. Das Gewissen beweist auch an Claudius seine vorübergehende Macht und eine Steigerung derselben ist wahrnehmbar. „Mit der Andacht Mienen und frommem Wesen überzuckern wir den Teufel selbst", hatte Polonius zu seiner Tochter in Gegenwart des Königs gesagt (III, 1). Beiseite spricht dieser zu sich selbst:

O, allzu wahr; wie trifft
Dies Wort mit scharfer Geißel mein Gewissen!
Der Buhlerin mit Rot bemalte Wange
Sticht nicht so häßlich ab von ihrer Schminke,
Als meine That vom schöngeschminkten Wort.
(Fr. Bodenstedts Übers.)

Diese seine That tritt ihm durch das Schauspiel vom Morde Gonzagos als die That eines anderen plastisch entgegen; der Giftmischer Claudius sieht in dem Giftmischer Lucianus (III, 2) sich selbst und seine That und das durch des Polonius Worte erregte Gewissen wirkt in tieferer Erregtheit fort; er steht auf und verläßt das Schauspiel. Sein Gewissen schließt die Furcht ein, „das Spiel könne ernsthaft endigen und auf Hamlets peinliches Gericht möchte sogleich die Hinrichtung folgen."

In Wahrheit fühlt sich der König, wie Güldenstern dem Hamlet berichtet (III, 2), nach den Vorgängen des Schauspiels sehr übel und sein Gewissen macht seine Gegenwart in der folgenden Scene (III, 3) dem Einsamen mit uneingeschränkter Energie geltend. „Er versucht", sagt H. A. Werner,[1] „auch vor dem Richterstuhle Gottes sein Verbrechen wegzuräsonnieren." Das ist keineswegs der Fall. Er bekennt vor sich selbst ohne Gleißnerei:

O meine That ist faul, sie stinkt zum Himmel,
Sie trägt den ersten, ältesten der Flüche,
Mord eines Bruders.

Er weiß es mit unverdunkelter Klarheit:

1) Über das Dunkel in der Hamlet-Tragödie, Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft 5 p. 51.

In den verderbten Strömen dieser Welt
Kann die vergold'te Hand der Missethat
Das Recht wegstoßen und ein schnöder Preis
Erkauft oft das Gesetz. Nicht so dort oben!
Da gilt kein Kunstgriff, da erscheint die Handlung
In ihrer wahren Art und wir sind selbst
Genötigt unsern Fehlern in die Zähne
Ein Zeugnis abzulegen.

„Zu beten versucht er", sagt Werner, „und zwar an einem Orte, wo die Höflinge aus- und eingehen. Halb ist es Schein und Phrase, halb Herzensangst." Ich habe nicht gefunden, daß der Ort, wo der König zu beten versucht, auch den Höflingen zugänglich ist. Daß Hamlet an diesen Ort kommen kann, erklärt sich aus dem Umstande, daß er zur königlichen Familie gehört. Auch ist der Versuch des Königs zu beten nicht Schein und Phrase, sondern der volle und ungeheuchelte Ausdruck seiner Gewissenspein. Er hofft nicht, wie Werner meint, den Himmel zu täuschen. Er weiß genau, daß das Gebet „Vergieb mir meinen schnöden Mord" keine Erhörung finden kann:

mir bleibt ja stets noch alles,
Was mich zum Mord getrieben: meine Krone,
Mein eigner Ehrgeiz, meine Königin.
Wird da verziehn, wo Missethat besteht?

Sein Gewissen blickt mit solcher Klarheit in die Verderbtheit seiner Seele, daß er weiß, er kann nicht bereuen. Er vergleicht seine Seele mit einem auf der Leimrute sitzenden Vogel, der sich loszumachen sucht und sich immer mehr verstrickt (o limed soul, that, struggling to be free, art more engaged!). Er bezeichnet mit voller Wahrheit den Zustand seiner Seele, wenn er ausruft:

O Jammerstand! o Busen schwarz wie Tod!

Er kennt sein verhärtetes Herz und ruft ohne Schein und Phrase aus:

Engel, helft! Versucht's!
Beugt euch, ihr starren Knie'; stahlhartes Herz,
Sei weich wie Sehnen neugeborner Kinder!

Wenn er hofft, daß vielleicht noch alles gut werden könne, täuscht er sich selbst, nicht den Himmel. Er spricht auch seine Enttäuschung sofort aus nach dem mißlungenen Versuche des Betens:

Die Worte fliegen auf, der Sinn hat keine Schwingen:
Wort ohne Sinn kann nicht zum Himmel dringen.

An der Wahrheit dieser Bekenntnisse und Selbstverurteilungen ist nicht zu zweifeln; auch geschieht der Versuch zu beten nicht zum Schein oder aus Ostentation; der hinzutretende Hamlet, der den sonst gleißnerischen König am besten kennt, faßt seinen Versuch zu beten als ernsthaft gemeint auf; in diesem Zustande will er ihn nicht töten; bin ich dann gerächt, ruft er aus (III, 3),

Wenn in seiner Heiligkeit ihn fasse,
Bereitet und geschickt zum Übergang?

Aber die Gewissensanwandlungen des Claudius sind unfruchtbar, und haben keine sittliche Umkehr zur Folge. Von dem Gewissen bleibt nur die Furcht thätig. Diese treibt ihn zu neuem Verbrechen. Er hofft Ruhe zu finden,[1] wenn Hamlet vernichtet ist. Der König, der Mann der Repräsentation, läßt sich aus Furcht so weit herab, sich mit Laertes, der sich gegen ihn empört hatte, zu einem Giftmorde gegen Hamlet zu verbinden.

Das Gewissen des Laertes ist verurteilend, als er den Tod durch Gift, den er arglistig dem Hamlet bereitet hatte, in seinem eignen Innern fühlt (V, 2):

Gefangen in der eignen Schlinge, Osrick!
Mich fällt gerechter Weise mein Verrat.

Das Gewissen des Laertes ist von vornherein in zweifelhafter Verfassung und durch heftige Leidenschaft verdunkelt.

Den unritterlichen Meuchelmord, zu welchem Laertes gegen Hamlet herabsinkt, hat man mit seinem sonst „ritterlichen" Wesen nicht in Einklang bringen können.[2] Aber dieser unritterliche Meuchelmord ist aus der maßlosen Leidenschaft des Laertes zu erklären. Sie trat hervor, als er für seinen getöteten Vater Rache suchte; sie trieb ihn urteilslos zur Empörung gegen den König und äußerte sich charakteristisch in den Worten (IV, 5):

---

1) Bald werden wir der Ruhe Stunde sehn,
So lang' muß alles mit Geduld geschehn. (III, 1).

2) Vgl. Rümelin, Shakespearestudien p. 116. H. Bulthaupt, Dramaturgie der Klassiker 2 p. 255.

Wie kam er um? Ich lasse mich nicht äffen.
Zur Hölle, Treu'! zum ärgsten Teufel, Eide!
Gewissen, Frömmigkeit, zum tiefsten Schlund!
Ich trotze der Verdammnis; so weit kam's:
Ich schlage beide Welten in die Schanze,
Mag kommen, was da kommt! Nur Rache will ich
Vollauf für meinen Vater.

Als er erfahren hat, daß seines Vaters Tod die That Hamlets ist, als er Ophelien wahnsinnig sieht, ruft er aus (IV, 5):

Bei Gott! dein Wahnsinn soll bezahlt uns werden
Nach dem Gewicht, bis unsre Wagschal' sinkt.

Er will Hamlet in der Kirche die Kehle abschneiden (IV, 7) und der mörderische König reizt seine leidenschaftliche Rachsucht noch durch die Worte (IV, 7):

Mord sollte freilich nirgends Freistatt finden
Und Rache keine Grenzen.

An dem Grabe Opheliens ruft Laertes aus (V, 1):

O dreifach Wehe
Treff' zehnmal dreifach das verfluchte Haupt,
Deß Unthat deiner sinnigen Vernunft
Dich hat beraubt!

So wird seine Leidenschaft durch die Ereignisse gesteigert, durch den arglistigen König gestachelt und es ist niemand vorhanden, der dem Gereizten, Verblendeten den wahren Sachverhalt bei Polonius Tode ruhig und beruhigend vorgestellt hätte. In dieser Leidenschaft vergißt er auch gänzlich, daß die prunklose, ihn beleidigende Art, mit welcher Polonius beigesetzt ist, daß der Mangel an „Gebräuchen", mit welchem Ophelie bestattet wurde, dem Hamlet nicht zur Last gelegt werden konnte. Seine gepriesene Ritterlichkeit ist mehr äußerlich als innerlich, mehr auf den Schein gerichtet als in wahrer Empfindung wurzelnd; er ist mehr ein Held der Zweikampfsehre als der ritterlich humanen Gesinnung.[1]

Die Stimme des durch Leidenschaft unterdrückten Gewissens spricht leise zu ihm im Kampfe mit Hamlet und erinnert an die Arglist des vergifteten Rapiers (Und doch, beinah ist's gegen mein

1) Vgl. hierüber H. Bulthaupt a. a. O. p. 254.

Gewissen V, 2), bleibt aber ohnmächtig und unfruchtbar und tritt erst nach der That gegen Hamlet verurteilend hervor.

Über Opheliens Gewissen ist in der Abhandlung über die Seelenkrankheiten p. 423 fg. gesprochen worden.

Das verurteilende Gewissen Hamlets tritt, wie wir schon bemerkten, in entgegengesetzter Weise auf. Hamlets Charakter hat eine religiöse Grundlage; mit dem Glauben an die Vorsehung, den wir bereits früher (p. 395) hervorhoben, der mit Anklängen an den biblischen Ausdruck sich ausspricht,[1] ist der Glaube an die Unsterblichkeit der Seele verbunden.[2] Hamlet hegt ängstliche Besorgnisse um das Schicksal seines Vaters nach dem Tode (III, 3 vgl. I, 5). Hamlet hat sittliche Ideale. Er sieht in seinem Freunde Horatio erfüllt, was ihm als das Höchste des Menschen erscheint (III, 2):

> Gebt mir den Mann, den seine Leidenschaft
> Nicht macht zum Sklaven, und ich will ihn hegen
> Im Herzensgrund, ja in des Herzens Herzen,
> Wie ich dich hege.

Zwar läßt sich Hamlet zu wilder Leidenschaft gegen Laertes im Grabe Opheliens fortreißen (V, 2); allein er bereut und bittet Laertes um Verzeihung. Zum Gespräch mit seiner Mutter berufen, ruft er sich selbst die Mahnung zu (III, 2):

> O Herz, vergiß nicht die Natur! nie dränge
> Sich Neros Seel' in diesen festen Busen.

Daß ein Mann von solchen religiössittlichen Eigenschaften ein lebhaftes und regsames Gewissen haben wird, läßt sich erwarten. Es tritt stark hervor in seinem schonungslosen Urteil über sich selbst, über den natürlichen Menschen in ihm (III, 1): „Mir stehen mehr Vergehungen zu Dienst, als ich Gedanken habe zu hegen, Einbildungskraft ihnen Gestalt zu geben oder Zeit sie auszuführen." Auf

---

1) Hamlet V, 2: Es waltet eine besondere Vorsehung über den Fall eines Sperlings. Ev. Matth. 10, 29: Kauft man nicht zween Sperlinge um einen Pfennig? Noch fällt derselben keiner auf die Erde ohne euren Vater. Vgl. Ev. Luc. 12, 6.

2) I, 4: Und meine Seele, kann es der was thun,
Die ein unsterblich Ding ist wie es selbst?

dieses Gewissen wird eine Forderung gelegt von dem Geiste des ermordeten Vaters und Hamlet zugerufen (I, 5):

Wenn du je deinen teuren Vater liebtest,
Räch' seinen schnöden unerhörten Mord.

Hamlet liebte seinen Vater; seine pietätsvolle Verehrung konzentriert sich in dem bewundernden Ausrufe (I, 2):

Er war ein Mann, nehmt ihn für alles in allem;
Ich werde nimmer seines Gleichen sehn.

Hamlet ist willig die Forderung des Geistes zu erfüllen; „auch wär' er träger als das feiste Kraut, das ruhig Wurzel treibt an Lethes Bord, erwachte er nicht hier" (I, 5); „auf Schwingen, rasch wie Andacht und der Liebenden Gedanken, will er zur Rache stürmen;" seine Losung ist das Wort des Geistes: „Ade, Ade, gedenke mein." Er hat's geschworen.

Sein Gewissen ist jetzt durch eine Aufgabe und ein Versprechen gebunden; sein Rechtsgefühl, seine Pietät, seine Frömmigkeit hat dieses Versprechen zu erfüllen. Auch werden seine reizbaren Bedenklichkeiten rücksichtlich des erschienenen Geistes (II, 2) durch das aufgeführte Schauspiel von dem Morde Gonzagos beseitigt.

Hamlet hat kein Hindernis mehr den Mörder seines Vaters zur Rechenschaft zu ziehen, die That der Vergeltung auszuführen, die er bereitwillig dem Geiste gelobt hatte. Aber Hamlets Selbstkenntnis und Gewissen bekennt sich zur Schwäche. „Die Zeit ist aus den Fugen", hatte er schon frühzeitig ausgerufen (I, 5), „Schmach und Gram, daß ich zur Welt, sie einzurichten kam."

Überall begegnen ihm in Reden und Handlungen die Mahnungen, die sein Gewissen zur Verurteilung seiner Unthätigkeit stacheln. „Ein Entschluß", sagt der König im Schauspiel (von dem Morde Gonzagos), „wird oft von uns gebrochen; der Vorsatz ist ja der Erinnerung Knecht, stark von Geburt, doch bald durch Zeit geschwächt" (III, 2). Durch die Leidenschaft, mit welcher der Schauspieler die Geschichte von der Ermordung des Priamus darstellte (II, 2), fühlt sich Hamlet beschämt und sein Gewissen bricht in die heftigsten Vorwürfe gegen sich selbst aus:

Und ich,
Ein blöder, schwachgemuter Schurke, schleiche

Wie Hans der Träumer meiner Sache fremd,
Und kann nichts sagen, nicht für einen König,
An dessen Eigentum und teurem Leben
Verdammter Raub geschah.

Hamlet bekennt, daß er nicht einmal etwas sagen kann; er kann nicht, wie der Amleth des Saxo Grammaticus, durch eine Rede den Dänen zeigen, von welchem Könige sie beherrscht werden; seiner Mutter im stillen Gemach konnte er viel und Eindringendes sagen; seinem verurteilenden Gewissen erscheint hier der Geist des Vaters und Hamlet ruft aus (III, 4):

Kommt ihr nicht euren trägen Sohn zu schelten,
Der Zeit und Leidenschaft versäumt, zur großen
Vollführung eures furchtbaren Gebots?

Und der Geist stimmt dem verurteilenden Gewissen Hamlets zu (III, 4):

Vergiß nicht! Diese Heimsuchung
Soll nur den abgestumpften Vorsatz schärfen.

Aber das Handeln Hamlets unterbleibt. Das wirkliche Leben tritt mit seinen Hamlet beschämenden Thatsachen ihm gegenüber. Der junge Fortimbras, voll Thatendranges, führt einen Krieg um ein Stückchen Land, „das keinen Vorteil als den Namen bringt" (IV, 4). Hamlet wird von seinem Gewissen von neuem angeklagt und seine „träge Rache" gespornt (IV, 4):

ich weiß nicht,
Weswegen ich noch lebe, um zu sagen:
„Dies muß geschehn", da ich doch Grund und Willen
Und Kraft und Mittel hab', um es zu thun.

Aber Hamlet verläßt den Schauplatz, auf welchem er für seinen ermordeten Vater handeln sollte, und läßt sich von dem König Claudius nach England schicken. Er erfährt die Arglist desselben. Nach Dänemark zurückgekehrt, nimmt sein die Thatlosigkeit bisher verurteilendes Gewissen eine neue Gestalt an. Dieses Gewissen hat eine neue Verpflichtung erhalten; es ist die Gewissenspflicht der Selbsterhaltung; in ihrem ganzen Umfange tritt sie vor Hamlets Seele: der König hat seine Angel hinterlistig nach Hamlets Leben geworfen; „ist's nicht Gewissenspflicht", sagt Hamlet zu Horatio (V, 2), „ihm zu vergelten mit diesem Arm und ist es nicht ver-

dammlich mit anzusehn, wie dieser Krebs noch länger an unserm Fleische frißt?" (is't not perfect conscience, to quit him with this arm? and is't not to be damn'd, to let this canker of our nature come in farther evil?).

In diesem Bewußtsein scheint er die Bedenken überwunden zu haben, die er noch in dem Monologe über die Expedition des Fortimbras (IV, 4) aussprach, „den bedächtigen Skrupel, der allzu ängstlich an den Ausgang denkt, ein Denken, das, zerlegt, ein Viertel Weisheit und stets drei Viertel Feigheit in sich hat." Aber es scheint nur so; er kennt den König besser als je; er muß eine Erörterung mit ihm über das Schicksal von Rosenkranz und Güldenstern erwarten, welche durch ihn ihren Tod gefunden haben; er muß der Rache des Laertes gewärtig sein, dessen Vater er getötet hat, den er im Grabe der Ophelia beleidigt zu haben selber Verzeihung erbittend gesteht; aber alle diese für seine Selbsterhaltung gefahrvollen Umstände veranlassen ihn nicht — gegen den verräterischen König handelnd aufzutreten; vielmehr läßt er sich auf Betrieb desselben auf das Fechterspiel mit Laertes ein. Sein Gewissen vergißt die Aufgabe; es verwandelt sich in trübe Ahnungen. Er spricht sie zu Horatio aus (V, 2): „Du kannst dir nicht vorstellen, wie übel es mir hier ums Herz ist." Er nennt seine Stimmung „eine Art von schlimmer Ahnung, die vielleicht ein Weib ängstigen würde." Aber die Mahnung Horatios, wenn eine innere Stimme ihn warne, ihr zu folgen, weist er zurück. Er „trotzt den Ahnungen." Diese Ahnungen sind das verhüllte Bewußtsein, daß er sich durch das Eingehen auf den läppischen Fechterwettstreit weiter von der Erfüllung seiner Pietätpflichten entfernte, daß er sich den von seinen Feinden bereiteten Intriguen unbesonnen aussetzte und seine so nachdrücklich gefaßten Vorsätze der Unberechenbarkeit des Zufalls unterwarf; und so ist der Trotz, den er den Ahnungen bietet, ein Verzichtleisten auf jedes Handeln und ein unfruchtbares Verstummen des früher seine Thatlosigkeit verurteilenden und ihn immer mahnenden Gewissens. Er fällt daher in die Netze der Arglist und bleibt hinter der wahrhaften Lösung der Aufgabe, die ihm der Geist des Vaters gestellt hatte, durch die Art der Tötung des Brudermörders zurück.

In dem Gewissen Hamlets haben wir ein Wissen wahrgenommen, welches richtig urteilt, aber ohne fruchtbares Thun bleibt. Dieses Wissen seines Gewissens erstreckt sich auch auf andere und wir haben p. 441 fg. dargethan, daß er ein scharfsichtiger Richter ist. Er ist es in Bezug auf seine Mutter und das Gespräch mit derselben, in welchem er „Dolche redet", hat zur Folge, daß das erweckte Gewissen der Königin bekennt (III, 4):

Du kehrst die Augen recht ins Innre mir,
Da seh ich Flecke, tief und schwarz gefärbt,
Die nicht von Farbe lassen.

Hamlet, sahen wir früher, hat das richtige Wissen, daß die Leidenschaft den Menschen zum Sklaven macht. Aber dieses Wissen ist unfruchtbar; in leidenschaftlicher Aufregung tötet er den Polonius. Wie in Bezug auf seine eigne Aufgabe, den Mörder seines Vaters zur Rechenschaft zu ziehen und zu strafen, sein Gewissen zuletzt verstummt, so verwildert es in Bezug auf Polonius, Rosenkranz und Güldenstern, Ophelia. Er hatte für den lebenden Polonius nur Hohn gehabt; er hielt ihn für einen „Ratsherrn, der ein schelmischer, alter Schwätzer war" (III, 4). Er setzt diesen Hohn auch nach dem Tode des Polonius fort: „der Mann packt mir eine Last auf: ich will den Wanst ins nächste Zimmer schleppen" (I 'll lug the guts into the neighbour room). Wenn sich diese grausame Gesinnung in den Thränen mildert, die er um das Geschehene vergießt (IV, 1), so hat er keine mildere Auffassung für Rosenkranz und Güldenstern. Er hält sie für Verräter. „Er traut ihnen wie Nattern mit giftigen Zähnen;" er überliefert sie dem Tode durch Fälschung des Briefes, den sie dem Könige von England zu überbringen hatten. „Sie rühren mein Gewissen nicht" (they are not near my conscience), sagt Hamlet zu Horatio. Der Dichter hat nicht ausdrücklich gesagt, daß Rosenkranz und Güldenstern um den Inhalt des Briefes, um den gegen Hamlet gerichteten Mordplan des Königs wußten. Hamlet führt für seine That nicht den Grund der Selbsterhaltung an; vielmehr beleuchten sein Gewissen die Worte, die er zu Horatio spricht (V, 2):

'S ist mißlich, wenn die schlechtere Natur
Sich zwischen die entbrannten Degenspitzen
Von mächt'gen Gegnern stellt;

und noch gravierender sind die Erklärungen, die er in Bezug auf Rosenkranz und Güldenstern seiner Mutter gegeben hatte (III, 4):

sie müssen
Den Weg mir bahnen und zur Schurkerei
Herolden gleich mich führen. Sei es drum!
Der Spaß ist, wenn mit seinem eignen Pulver
Der Feuerwerker auffliegt; und mich trügt
Die Rechnung, wenn ich nicht ein Klafter tiefer
Als ihre Minen grab' und sprenge sie
Bis an den Mond. O, es ist gar zu schön,
Wenn so zwei Listen sich entgegengehn.

Das Gewissen Hamlets in Bezug auf Ophelie, d. h. seine Empfindungs- und Handlungsweise enthält die größten Gegensätze, im Leben derselben anfänglich Liebe, dann Härte bis zur Grausamkeit; Hamlet quält Ophelien in seiner unseligen Stimmung. Nach der Ermordung ihres Vaters überläßt er sie der Verzweiflung und dem Wahnsinne. Dagegen bricht in ihrem Grabe seine unterdrückte Liebe wieder hervor, durch den heftigen Ausdruck der Schwesterliebe des Laertes ans Licht gebracht. Aber ihre Wahrheit wird durch rhetorisches Pathos und einen Ringkampf getrübt. „Unnatürlich", sagt sehr wahr Fr. Vischer,[1] „krank, verrenkt sind hier alle Verhältnisse. Ein Liebender mißhandelt lieblos die Geliebte und da sie im Grabe liegt, belegt er mit wildem, theatralischem Ausdruck, ja mit der Faust seine Liebe."

Wenige Jahre nach Hamlet ist Macbeth erschienen. Man vermutet im Jahre 1605. Wie im Hamlet hat der Dichter der Erzählung von Macbeth, die er in Holinsheds Chronik las, das selbständigste Gepräge gegeben und psychologische Tiefen ans Licht gebracht, welche ihm die Chronik nicht darbot. So ist denn auch die vielseitige Entwickelung des Gewissens, welche Macbeths Charakter enthält, bei Holinshed nicht zu finden. Auch hat Shakespeare Richard III. und Hamlet gegenüber das Gewissen in neuen Formen in der Person Macbeths auftreten lassen. Das Gewissen Macbeths zeigt sich als durchaus klare, verurteilende Einsicht in die Natur des Verbrechens vor der That; es zeigt sich während der That und nach der That.

1) Kritische Gänge, Neue Folge 2 p. 102.

Die Gewissensüberlegungen, welche Macbeth vor der Ermordung Duncans anstellt, finden sich in der Chronik von Holinshed so wenig, wie die Darstellung des inneren Grauens, von welchem die Handlung des Mordes begleitet ist. Dagegen erzählt die Chronik von lobenswerten Eigenschaften des Königs Macbeth, welche Shakespeare in seine Charakteristik nicht aufnahm. „Nachdem Macbeths glühender Ehrgeiz sein Ziel erreicht hat", sagt G. Rümelin,[1] „müßte er wenigstens den Versuch machen oder das Verlangen zeigen (zufolge seiner früheren edleren Natur) die übel erworbene Krone ruhmvoll zu führen, das Verbrechen durch Herrschertugend zu sühnen oder zu mildern. Es müßte sich dann zeigen, daß das nicht mehr geht, daß das Böse fortzeugend Böses muß gebären und er im Blute waten muß, um nicht zu fallen." Was Rümelin verlangt, hat die Chronik von Macbeth als geschehen erzählt. „Macbeth", so berichtet Holinshed,[2] „suchte nach der Abreise der beiden Prinzen sich die Gunst der schottischen Edlen und Ritter durch große Freigebigkeit zu gewinnen, und als er sich im friedlichen Besitze des Thrones sah, begann er die Gesetze zu reformieren und alle Unregelmäßigkeiten und Mißbräuche, die sich unter dem schwachen und trägen König Duncan in die Verwaltung eingeschlichen hatten, auszurotten. Er befreite das Land auf viele Jahre von allen Räubern und verfuhr dabei so ohne Ansehn der Person, daß er selbst viele Thane, wie die von Cathnes, Sutherland, Stranaverne und Ros, und den Beherrscher von Galloway, Makgill, hinrichten ließ. Dagegen beschützte er die Kirche und die Geistlichen auf das sorgsamste und wurde, um kurz zu sein, wie der Verteidiger und Schild jedes Unschuldigen angesehen. Er erließ auch viele gute Gesetze und regierte zehn Jahre lang das Reich mit der größten Klugheit und Gerechtigkeit. — Aber dieser Schein von Billigkeit und Eifer für das allgemeine Beste war nur erheuchelt; er sollte nur die Gunst des Volkes gewinnen helfen." Daß Shakespeare diese Erzählung der Chronik von der gerechten Regierung Macbeths unbenutzt ließ, mag man bedauern; in dem Plane des Dichters lag es aber darzustellen, wie das böse Gewissen Macbeths, seine Ver-

1) Shakespearestudien p. 89.
2) K. Simrock, die Quellen des Shakespeare, Bonn 1870, 2, p. 246.

blendung, seine Furcht und Verzweiflung keine Ruhe und keinen Raum mehr findet für irgend eine gute und segensvolle Handlung. Macbeths Gewissen ist die Geschichte „von tiefer Finsternis, die sich allmählich über eine Menschenseele ausbreitet.“ Ein Held der Schlachten, ein siegreicher Kämpfer seines Königs geht durch schwachen Willen an das Verbrechen verloren. Sein Gewissen hat zuerst noch ein richtiges Denken und Empfinden; es weiß klar, daß solche Thaten wie der Mord schon hier sich richten, daß die gleichwägende Gerechtigkeit (the even-handed justice) den Becher, den wir mit Gift gemischt, an unseren eignen Lippen zwingt (I, 7). Macbeths Gewissen weiß klar, was er dem Duncan schuldet; er ist Duncans Vetter, Unterthan, Wirt; er hat von ihm Belohnung und Ehren empfangen; in der Persönlichkeit Duncans, der nach Macbeths Äußerung seine Würde mild trug und im großen Amte rein blieb, liegt kein Grund, der die tief verdammenswerte That des Meuchelmords irgendwie entschuldigen könnte.

Macbeths Gewissen hat auch noch richtige Empfindungen; der Gedanke der Ermordung Duncans, von den Hexen nach seiner Meinung ihm eingegeben, ist für sein Gefühl noch so furchtbar, daß diese Vorstellung ihm das Haar emportreibt, daß sein „festes“ Herz an die Rippen schlägt, ganz gegen die Natur (I, 3). Er empfindet in voller Stärke im voraus die furchtbaren Folgen, welche die Ermordung Duncans haben wird (I, 7). Unter der Wucht dieser Empfindungen will er es dem Schicksal überlassen ihn zum König zu krönen ohne sein Zuthun (I, 3), und er kann noch zu seiner Gemahlin sagen: Wir wollen nicht weiter gehn in dieser Sache (I, 7). Aber in dieses richtige Denken und Empfinden ist schon ein unheilvoller Zug eingeschlossen, welcher seinen schwachen Willen verderblich beeinflußt. In seinem Gewissen ist eine frivole Trennung des Irdischen und Ewigen. Wenn er nur für dieses Erdenleben vor den Folgen der Mordthat sicher wäre, würde er das künftige, jenseitige Leben daran setzen, die Furcht vor dem Jenseits würde ihn nicht zurückhalten. Dieser frivolen Trennung des Irdischen und Ewigen entsprechen genau die frechen Fragen, die er später an die Mörder richtet, welche Banquo umbringen sollen (III, 1): „Befolgt ihr so treu die evangelische Vorschrift, für diesen guten

Mann (euren Feind) zu beten (are you so gospell'd, to pray for this good man)?" So ist sein Gewissen in Bezug auf sein Wollen zweideutig; er wollte, wie seine Gemahlin mit richtiger Kenntnis von ihm sagt (I, 5), zwar nicht falsch spielen, aber doch unrecht gewinnen. In dieser Beschaffenheit seines Gewissens und seiner Sittlichkeit war er nach großen kriegerischen Erfolgen, getragen von dem Bewußtsein der Befähigung zu dem Höchsten, den Hexen begegnet; sie erweckten in seiner Seele Gedanken, die bereits in ihr schlummerten; sie „harften" auf seinem Ehrgeize; sein Gespräch mit Banquo (I, 3), sein Brief an seine Gemahlin (I, 5) mit den vielbedeutenden Worten: „Leg es an dein Herz", beweisen eine heimliche, uneingestandene Empfänglichkeit für das Böse.[1] Es wächst und reift. Das schwankende Gewissen Macbeths kann den sophistischen Gründen keinen nachhaltigen Widerstand leisten, mit welcher Lady Macbeth ihren Gemahl zur Vollbringung des Mordes überredet; sein unbefestigtes Gewissen wird überwunden durch den Zweifel an seiner Mannhaftigkeit, durch welchen seine Gemahlin ihn irreleitet, an seine Liebe zu ihr appellierend, seinen Ehrgeiz stachelnd (I, 7).

Aber Macbeths Gewissen bewahrt auch während der Ausführung des Verbrechens seine verurteilende Gegenwart. Richard III. konnte Blutthaten, wie an Clarence und Hastings, mit gewissenloser Gelassenheit, mit roher Rücksichtslosigkeit veranstalten; in Macbeth ist dagegen die Milch der Menschenliebe, welche er nach dem Ausdruck seiner Gemahlin (I, 5) besaß, noch nicht ganz vernichtet; Macbeth ist daher unmittelbar vor der Ermordung Duncans und während derselben in der fieberhaftesten Aufregung; ein Grausen beherrscht ihn (II, 1); er glaubt ein Geräusch zu vernehmen und tritt aus dem Schlafgemach Duncans wieder heraus.[2] — Nach der entsetzlichen That enthüllt zunächst das flüsternde Gespräch mit seiner Gemahlin seine inneren Schrecken; sein namenlos gequältes Gewissen ist unerschöpflich in der Verurteilung derselben; er erfährt thatsächlich in seinem Innern, was er vor der That sich vorausgesagt

1) Vgl. hierüber das Ausführlichere bei H. Bulthaupt, Dramaturgie der Classiker, 2, p. 288. 290.

2) Vgl. Delius, Shakespeares Macbeth II, 2 Anm. 7.

hatte (I, 7), daß Duncans Tugenden wie Engel posaunenzungig seines Mords Verdammnis anklagen würden; er konnte nicht Amen sagen, als der eine Kämmerer „Gott gnad' uns" ausrief; er glaubte eine Stimme zu hören, die immer durchs ganze Haus rief: „Glamis erschlug den Schlaf und drum soll Cawdor nicht schlafen mehr, — Macbeth nicht schlafen mehr" (II, 2). Die Dolche wieder in das Gemach der Schreckensthat zu tragen wagt er nicht: „ich bin entsetzt, denk' ich was ich gethan; es wieder schaun, ich wag's nicht" (II, 2). Ein Klopfen hörend, auf seine blutbefleckten Hände blickend, ruft er aus: „Was ward aus mir, daß jeder Laut mich schreckt? Weß sind die Hände? Ha! sie zerren mir die Augen aus!" Seiner That gedenkend, graut ihm, gedenkt er seiner; „weck Duncan mit dem Klopfen, o könntest du's" (II, 2). Er hat das Bewußtsein, daß das Wasser des Weltmeers das Blut von seiner Hand nicht rein waschen kann. Es ist seine wahre Meinung, was er in Bezug auf den Tod Duncans ausruft (II, 3), wenn er gleich mit seinen Worten andere zu täuschen sucht:

Wär' ich gestorben, eine Stunde nur,
Eh dies geschah, gesegnet war mein Dasein!
Von jetzt giebt es nichts Ernstes mehr im Leben:
Alles ist Tand, gestorben Ruhm und Gnade!
Der Lebenswein ist ausgeschenkt, nur Hefe
Blieb noch zu prahlen dem Gewölbe.

Das Bild des gnadenreichen (III, 1) Duncan weicht nicht aus Macbeths Gewissen und vergegenwärtigt ihm immer sein Verbrechen:

Duncan ruht im Grabe;
Sanft schläft er nach des Lebens Fieberschauern;
An ihm hat der Verrat sein Äußerstes
Gethan; nicht Stahl, noch Gift, nicht inn're Zwietracht,
Noch äuß'rer Krieg, nichts kann ihn mehr berühren (III, 2).
(Bodenstedts Übers.)

Dieser Verrat war, wie Macduff sagt (II, 3) „ein kirchenräuberischer Mord, der in des Herrn geweihten Tempel einbrach und das Leben aus dem Bau stahl;" und Macbeths Gewissen weiß und er spricht es von sich selbst aus, daß er „sein unsterblich Kleinod dem Erbfeind aller Menschen preisgegeben hat" (III, 1). Er hatte vor der Ermordung Duncans gesagt (I, 7), er wolle das künftige

Leben daran setzen, wenn der Mord in seinem Netz alle Folgen fangen könne hier auf dieser Erdenscholle. Er hatte auch das klare Bewußtsein gehabt, daß solche Thaten, wie der Mord, schon hier sich richten. Diese Einsicht wird durch die Furcht und Angst verdunkelt, welche mit seinem mordbeladenen Gewissen verbunden ist. Seine Furcht bezieht sich auf das Diesseits, zunächst auf Banquo.

O! von Skorpionen voll ist mein Gemüt;
Du weißt, Geliebte, Banquo lebt und Fleance,

sagt er zu seiner Gemahlin (III, 2). In Banquo wurzelt, sagt er zu sich selbst (III, 1):

Tief unsre Furcht; in seinem Königssinn
Herrscht was, das will gefürchtet sein.
Viel wagt er;
Und außer diesem unerschrocknen Geist
Hat Weisheit er, die Führerin des Muts
Zum sichern Wirken. Außer ihm ist Keiner,
Vor dem ich zittern muß; und unter ihm
Beugt sich mein Genius scheu, wie nach der Sage,
Vor Cäsar Mark Antonius' Geist.

Macbeth fürchtet in Banquo sein eignes verurteilendes Gewissen; denn Banquo ahnte mit dem unabhängigen Geiste, mit welchem er den Zauberschwestern begegnet war, daß Macbeth schändlich um die Krone gespielt hatte (III, 1). Macbeth fürchtet in Banquo auch die Verheißung der Zauberschwestern; ihm hatten sie geweissagt, er werde Vater vieler Könige sein. Macbeths Wohlsein kränkelt, wie er zu den Mördern sagt, so lange Banquo lebt, und nur mit dem Tode desselben werde es gesunden (III, 1). Diese falsche Hoffnung ist der Ausdruck des bösen Gewissens, welches voll Furcht und Angst ist; in Angst verzehrt er sein Mahl und schläft wie Richard in der Bedrängnis grauser Träume, die ihn allnächtlich schütteln (III, 4). Diese Furcht und Angst nimmt ihm jedes richtige Urteil und treibt ihn zu neuem Verbrechen. Er hofft durch die Ermordung Banquos und seines Sohnes den Weissagungen der Zauberschwestern, an deren Wahrheit er glaubte, vernichtend zu begegnen. Er muß erfahren, daß er sich getäuscht hat; denn wenn auch Banquo ermordet wird, so ist doch sein Sohn Fleance den

Mörderhänden entgangen. Als er die Flucht des letzteren erfährt, ruft er in wahnbethörter Angst aus (III, 4):

So kommt mein Fieber wieder; sonst wär' ich
Gesund, wie Marmor ganz, grundfest wie Felsen,
Frei wie die schrankenlos umwehende Luft.
Doch nun bin ich umkauft, gepfercht, gefangen,
Von Furcht und Zweifel grausam festgekettet.
(Bodenstedts Übers.)

Die Befriedigung, die er über Banquos Tod empfindet (III, 4), erweist sich als Täuschung. Der Geist Banquos erscheint bei dem Mahle und straft den Bedauern heuchelnden Frevler Lügen; das Gewissen desselben, welches sich immer mehr steigert, tritt als Entsetzen hervor (III, 4):

Hinweg! gräßlicher Schatten!
Unkörperliches Blendwerk, fort!

Wenn Richard die Geister der Ermordeten im Traume sah, so gestaltet die reizbare Phantasie Macbeths, durch Furcht und Angst gefoltert, im Wachen, in der Mitte einer Gesellschaft, aus seinem Innern heraus die Erscheinung, durch welche sein Gewissen, er selbst sich selbst richtet und verrät. Seine Gemahlin wirft ihm seine Furcht und Schwäche vor; er fühlt sie selbst; er will Sicherheit; er sucht eine Stütze; in sich selbst findet er sie nicht, das hat er erfahren; er findet sie nicht in Menschen, welche der Frömmigkeit, der Sittlichkeit, der Wahrheit dienen; was er später sagt (V, 3), gilt schon jetzt von ihm:

„Was das hohe Alter soll begleiten,
Gehorsam, Liebe, Ehre, Freundestrost,
Danach darf er nicht aussehn."

Er hat sein unsterbliches Kleinod dem Erbfeind aller Menschen preisgegeben; in dem Wahne seines gequälten und verwilderten Gewissens sucht er bei ihm die ersehnte Stütze und Sicherheit; denn „sündentsproßne Werke", das ist seine verkehrte Meinung, „erlangen nur durch Sünden Kraft und Stärke" (III, 3). Er wendet sich an die Zauberschwestern; früher begegneten sie ihm; jetzt sucht er sie auf.

Diese Zauberschwestern sind nicht, wie man gemeint hat, „Visionen Macbeths, nach außen projicierte Versinnlichungen von inne-

ren Vorgängen, Begierden und Beängstigungen", sie sind von dem Dichter als reale Gestalten gezeichnet, als teuflische Wesen, die an dem Bösen ihre Freude haben und dasselbe zu gestalten und zu fördern suchen.[1] Ihren Weissagungen vertraut Macbeth. Von ihnen empfängt er Sicherheit, aber diejenige, welche nach dem Ausdruck der Hekate des Menschen Erbfeind jederzeit ist (III, 5). Sei blutig, kühn und frech, lach' aller Thoren, rufen sie ihm zu und weissagen ihm (IV, 1):

> Dir schadet Keiner, den ein Weib geboren,
> Kein Solcher kränkt Macbeth.

Sie wiederholen ihre Aufforderung zum Bösen: Sei löwenkühn und stolz; nichts darfst du scheuen, wer tobt, wer knirscht und ob Verräter dräuen; und fügen die Weissagung hinzu:

> Macbeth wird nie besiegt, bis einst hinan
> Der große Birnamswald zum Dunsinan
> Feindlich emporsteigt.

Jetzt fühlt Macbeth sich sicher; was seine Verstocktheit im Bösen mit betrogenem Gewissen sich vorspiegelte, daß sündentsproßne Werke durch Sünden Kraft und Stärke erlangen würden (III, 3), wird ihm von den Mächten des Bösen, auf die er vertraut, als Wahrheit bestätigt. Mit dieser vermeintlichen Sicherheit begnügt er sich — einen kurzen Augenblick; in der Überzeugung, daß kein vom Weibe Geborner ihm schaden kann, will er Macduff leben lassen: „Was braucht er ihn zu fürchten?" Aber der Zweifel des bösen Gewissens überwältigt ihn; er will die Sicherheit doppelt sicher machen (I 'll make assurance double sure); er will sich „gleichsam kontraktlich die Ausführung des Schicksalsschlusses sichern durch Macduffs Tod;" „dann sag' ich zu der bleichherzigen Furcht: du lügst, und schlafe trotz dem Donner" (IV, 1). Aber das, was Macbeth Schicksal nennt, betrügt ihn bereits; der gefürchtete Macduff ist dem Arme des Bösewichts entflohen; die verblendete Wut Macbeths, die gar keine Schranke mehr hat und ganz ruchlos

1) Sehr gut hat G. Rümelin, Shakespearestudien p. 82 fg., hierüber gesprochen. Man vergleiche außerdem die gründliche Abhandlung von K. Grün, Kulturgeschichte des siebzehnten Jahrhunderts, Leipzig 1880, 1, p. 39—70.

ist, mordet Macduffs Weib und Kinder und erzieht sich den Rächer. Die Mächte des Rechts und der Wahrheit stehen gegen ihn auf; die Sprüche der Zauberschwestern enthüllen sich als doppelsinniger Trug. Birnams Wald steigt zum Dunsinan empor; Macduff ist nicht vom Weibe geboren, sondern vor der Zeit aus seiner Mutter Leibe geschnitten (V, 7).

Macbeths wahnbethörtes Gewissen empfängt wieder die richtige Erkenntnis; nach der ersten Begegnung mit den Hexen hatte Banquo gesagt (I, 3):

Oft, uns in eignes Elend zu verlocken,
Erzählen Wahrheit uns des Dunkels Schergen,
Verlocken uns durch schuldlos Spielwerk, uns
Dem tiefsten Abgrund zu verraten.

Diese Wahrheit muß Macbeth im vollsten Umfange erfahren und bekennen In Bezug auf den heranwandelnden Birnamswald ruft er aus (V, 5):

Einzieh' ich die Entschlossenheit, beginne
Den Doppelsinn des bösen Feinds zu merken,
Der Lüge spricht wie Wahrheit.

Auf Macduffs Wort, daß er vor der Zeit aus seiner Mutter Leib geschnitten sei, erwidert Macbeth (V, 7):

Verflucht die Zunge, die mir solches sagt,
Da es den Mann in mir erzittern macht!
Kein Glauben mehr den hinterlist'gen Teufeln,
Die uns mit doppelzüng'gem Sinn belügen;
Die unserm Ohre ihr Versprechen halten,
Doch unserm Hoffen nicht.

(F. A. Leos Übers.).

Hiermit hat er auch erfahren, daß die Vorspiegelungen seines gänzlich depravierten Gewissens, daß sündentsproßne Werke durch Sünden Kraft und Stärke gewinnen könnten, Selbstbelügungen waren. Man hat es stark betont, daß Macbeth wie ein Held in der Schlacht fällt. Es ist aber das Heldentum der Verstocktheit und Verzweiflung. Mit seinem Gewissen ist sein Gemüt verödet, das Heldenvertrauen ist verloren, nicht Mut beseelt ihn, sondern herber Unmut drückt ihn nieder, als ein Bankrotteur des Gewissens, der Sittlichkeit, des Erfolgs, der Selbstbefriedigung geht er unter.

Er geht unter durch die Wahrheit und die Frömmigkeit. Seinem für das Böse empfänglichen Sinne, seinem schwankenden Gewissen hatte der Dichter in der Person Banquos ein Gegenbild gezeigt, das namentlich in dem Verhältnis zu den Zauberschwestern hervortritt, deren Gunst oder Haß Banquo nicht erfleht noch fürchtet, deren Wesen er ahnend erkennt, deren Wahrheitssprüche er auf den Teufel zurückführt (what! can the devil speak true? I, 4). Dem Zweideutler, der sein unsterblich Kleinod dem Erbfeind aller Menschen preisgab, steht in Banquo der Mann gegenüber, der durch Gebet das böse Denken zu verscheuchen sucht, dem Natur im Schlummer Raum giebt (II, 1). Ihn fürchtet Macbeth wie sein eignes Gewissen. In dem Zustande der Verzweiflung fragte Macbeth den auf Dunsinan anwesenden Arzt (V, 3):

Kannst nichts ersinnen für ein krank Gemüt?
Tief wurzelnd Leid aus dem Gedächtnis reuten?
Die Qualen löschen, die ins Hirn geschrieben,
Und mit Vergessens süßem Gegengift
Die Brust entled'gen jener gift'gen Last,
Die schwer das Herz bedrückt?

Diese Mittel liegen nur im Gebiete der Frömmigkeit und des guten Gewissens; mit diesem ist Malcolm, der Besieger Macbeths, gewaffnet; der Dichter vergißt nicht wieder hervorzuheben, daß Malcolms Vater Duncan ein „höchst heiliger" Fürst war und seine Mutter, weit öfter auf den Knieen als auf den Füßen, jeden Tag des Lebens starb (IV, 3); und Malcolm steht fest gegründet in den Gesinnungen seiner Eltern. Macbeth war ein Verräter (Verrat hat sein Ärgstes gethan, III, 3); Malcolm verriete selbst den Teufel seinen Genossen nicht (IV, 3); Macbeth war ein Lügner (vergl. III, 4); Malcolm liebt die Wahrheit wie sein Leben (IV, 3); Macbeth war ein blutiger Tyrann; Malcolm weiß, welches die Tugenden sind, die einem König ziemen, wie Wahrheit, Mäßigkeit, Gerechtigkeit, Geduld, Ausdauer, Güte, Gnade, Milde, Ergebung, Frömmigkeit (IV, 3); Macbeth hat sein unsterblich Kleinod dem Erbfeind aller Menschen preisgegeben; Malcolm will, was ihm obliegt, mit Gottes Gnade (by the grace of Grace V, 7) vollenden; Macbeth steht am Schlusse seiner blutbefleckten Laufbahn, betro-

gen von den Geistern, die ihn mit listigen Sprüchen getäuscht hatten (III, 5), verlassen von allen Guten und Redlichgesinnten, innerlich verödet da und fällt verzweifelnd und unbußfertig in den Tod; Malcolm fand Zuflucht, Schutz und Unterstützung gegen Macbeth bei dem frommen Könige von England (Eduard dem Bekenner), „um dessen Thron vielfacher Segen steht, ihn gottbegabt verkündend" (IV, 3). Der unbußfertige Tod Macbeths hat ein Gegenbild in dem Tode des Than von Cawdor, der von Macbeth im Kampfe besiegt, wegen Hochverrats verurteilt, vor seiner Hinrichtung von Duncan Verzeihung erfleht und tiefe Reue gezeigt hatte (I, 4).

Über Lady Macbeths Gewissen ist bereits p. 411 fg. gesprochen worden.

Die Form und Entwickelung des verurteilenden Gewissens, die wir in den bisherigen Betrachtungen wahrgenommen haben, findet sich in anderen Charakteren der Dichtungen Shakespeares; das Gewissen, welches vor der That und nach derselben verurteilend thätig ist, das verurteilende Gewissen ferner, welches unfruchtbar bleibt für die sittliche Umkehr der Personen, kommt auch in den Charakteren Königs Johann, des Angelo in Maß für Maß, des Brutus in Julius Cäsar, des Antonius in Antonius und Kleopatra zur Erscheinung.

Bei Richard III. sahen wir, daß er, wie blutig er war, doch vor der Ermordung der Söhne Eduards eine Gewissensscheu empfand, daß er das Bekenntnis von Sünde in Sünde hingerissen zu werden aussprach (IV, 2), daß seine sonst rücksichtslose Sprache Buckingham gegenüber gelähmt ward (IV, 2). Denselben Zug des die That vor der Ausführung verurteilenden Gewissens nehmen wir in dem Verhalten des Königs Johann wahr, welcher seinen Wunsch, den Prinzen Arthur tot zu sehen, dem Hubert zu erkennen giebt. Er spricht dunkel; er wagt nicht klar und bestimmt seinen Willen auszudrücken; er bewegt sich in Umschweifen und Verhüllung; seine Rede ist ausgeführter als die Worte Richards waren; in der Art aber, wie König Johann sich bemüht dem Hubert das Unsagbare klar zu machen, wie seine Unsicherheit und Furcht vor der Zumu-

tung eines Verbrechens sich windet, sein Verlangen den Hubert für dasselbe zu gewinnen schüchtern und ängstlich sich äußert, entfaltet sich die Verurteilung der That im voraus (III, 3):

Komm zu mir, Hubert. — O mein bester Hubert!
Wir schulden dir gar viel; dies Haus von Fleisch
Hegt eine Seele, die dich Gläub'ger nennt
Und deine Liebe will mit Wucher zahlen;
Und dein freiwill'ger Eid, mein guter Freund,
Lebt sorgsamlich gepflegt in dieser Brust.
Gieb mir die Hand. Ich hätte was zu sagen,
Allein ich spar's auf eine bess're Zeit.
Beim Himmel, Hubert! fast muß ich mich schämen
Zu sagen, wie du lieb und wert mir bist.

Hubert.

Gar sehr verpflichtet Eurer Majestät.

König Johann.

Noch, Freund, hast du nicht Ursach das zu sagen;
Doch du bekommst sie; wie die Zeit auch schleicht,
So kommt sie doch für mich dir wohlzuthun.
Ich hatte was zu sagen, — doch es sei;
Die Sonn' ist droben und der stolze Tag,
Umringt von den Ergötzungen der Welt,
Ist allzu üppig und zu bunt geputzt,
Um mir Gehör zu geben. — Wenn die Glocke
Um Mitternacht mit ehr'ner Zunge Ruf
Die Nacht an ihre träge Laufbahn mahnte;
Wenn dies ein Kirchhof wäre, wo wir stehn,
Und du von tausend Kränkungen bedrückt;
Und hätte Schwermut, jener düstre Geist,
Dein Blut gedörrt, es schwer und dick gemacht,
Das sonst mit Kitzeln durch die Adern läuft
Und treibt den Geck, Gelächter, in die Augen,
Daß eitle Lustigkeit die Backen bläht, —
Ein Trieb, der meinem Thun verhaßt ist; — oder
Wenn du mich könntest ohne Augen sehn,
Mich hören ohne Ohren, und erwidern
Ohn' eine Zunge, mit Gedanken bloß,
Ohn' Auge, Ohr und läss'gen Schall der Worte,
Dann wollt' ich, trotz dem lauernd wachen Tag,
In deinen Busen schütten, was ich denke.
Doch ach! ich will nicht. — Doch ich bin dir gut,
Und glaub' auch, meiner Treu, du bist mir gut.

Hubert.
So sehr, daß, was ihr mich vollbringen heißt,
Wär auch der Tod an meine That geknüpft,
Ich thät's, beim Himmel, doch.

König Johann.
Weiß ich das nicht?
Mein guter Hubert! Hubert! wirf den Blick
Auf jenen jungen Knaben; hör, mein Freund,
Er ist 'ne rechte Schlang' in meinem Weg,
Und wo mein Fuß nur irgend niedertritt,
Da liegt er vor mir; du verstehst mich doch,
Du bist sein Hüter.

Hubert.
Und will so ihn hüten,
Daß Eure Majestät nichts fürchten darf.

König Johann.
Tod.

Hubert.
Mein Fürst!

König Johann.
Ein Grab.

Hubert.
Er soll nicht leben.

König Johann.
Genug.
Nun könnt' ich lustig sein; Hubert, ich lieb' dich,
Ich will nicht sagen, was ich dir bestimme,
Gedenke dran!

Der König muß glauben, daß auf seine Veranlassung Prinz Arthur von Hubert getötet worden ist. Der Abfall der Barone (Pembroke, Salisbury u. a.), der Tod der Mutter (Johanns), Zeichen am Himmel und Prophezeiungen drücken den König nieder und erregen sein beunruhigtes Gewissen nur noch tiefer. Schon die Vorwürfe, welche er Hubert macht, beweisen, wie stark sein Gewissen die Frevelthat empfindet und wie angstvoll er sie verurteilt (IV, 2):

Es ist der Kön'ge Fluch, bedient von Sklaven
Zu sein, die Vollmacht sehn in ihren Launen,
Zu brechen in des Lebens blut'ges Haus
Und nach dem Wink des Ansehns ein Gesetz
Zu deuten, zu erraten die Gesinnung

Der droh'nden Majestät, wenn sie vielleicht
Aus Laune mehr als Überlegung zürnt.
— — — — — — —
Hätt'st du den Kopf geschüttelt, nur gestutzt,
Da ich von meinem Anschlag dunkel sprach;
Ein Aug' des Zweifels auf mich hingewandt
Und mich mit klaren Worten reden heißen;
Ich wär verstummt vor Scham, hätt' abgebrochen,
Und deine Scheu bewirkte Scheu in mir.
Doch du verstandst aus meinen Zeichen mich,
Und pflogst durch Zeichen mit der Sünde Rat,
Ja ohne Anstand gab dein Herz sich drein,
Und demzufolge deine rohe Hand,
Die That zu thun, die wir nicht nennen durften. —
Aus meinen Augen fort! nie sieh mich wieder!
Der Adel läßt mich, meinem Staate trotzen
Vor meinen Thoren fremder Mächte Reihn;
Ja selbst in diesem fleischlichen Gebiet,
Dem Reich hier, dem Bezirk von Blut und Odem,
Herrscht Feindlichkeit und Bürgerzwist, erregt
Durch mein Gewissen und des Neffen Tod.

Dieses verurteilende Gewissen muß aber die That ganz auf sich nehmen; als Hubert „Brief und Siegel für die That" (IV, 2) gezeigt hatte, mußte Johann bekennen:

O wenn die Rechnung zwischen Erd' und Himmel
Wird abgeschlossen, dann wird wider uns
Der Brief und Siegel zur Verdammnis zeugen!

In der Darstellung des Gewissens Angelos werden wir an Züge erinnert, wie sie uns in den Charakteren Macbeths und des Königs Claudius begegneten. Angelo verurteilt sein böses Thun vor der Ausführung und nach derselben wie Macbeth. Er tritt als ein scheinbar starker Mann auf, der nach der Schilderung des Lucio und Escalus den Stachel der Sinne mit geistiger Arbeit, Fasten und Studieren abgestumpft und den Ruf strenger Tugend hat (I, 5; II, 1). Aber diese Tugend ist mehr auf den Schein als auf die Wahrheit gerichtet und während er wegen seines moralischen Rigorismus bewundert wird, hat er bereits seiner Verlobten (Marianne) die Treue aus egoistischen Gründen gebrochen. In dem Amte des Staathalters, das ihm der Herzog überträgt, macht

er die äußerste Strenge des wiedererweckten Gesetzes geltend und verurteilt Claudio wegen eines vorgreifenden Vergehens gegen die eheliche Ordnung zum Tode. Derselbe Mann, der so nachsichtig gegen seine Treulosigkeit war, ist so unnachsichtig gegen andere und wird zum Tyrannen;[1] derselbe Mann, der so hart strafend gegen Claudios Vergehen auftrat, haßt eine unentschuldbar sündhafte Neigung zu der jungfräulichen Isabella, die für das Leben ihres Bruders bittet, und trachtet danach sie zu verführen. Sein Gewissen tritt mit der ganzen Kraft der Verurteilung auf, wie Macbeth seine That gegen Duncan vor der Ausführung verurteilte. Angelo ist vor sich selbst der klar sehende Richter seines Sinnes (II, 3):

Ich bin's,
Der bei dem Veilchen liegt im Sonnenschein,
Und nicht der Blume, nein, dem Aase gleich,
In der balsamschen Luft verwest. Ist's möglich,
Daß Sittsamkeit mehr unsern Sinn verführt
Als Leichtsinn? Da uns wüster Raum nicht fehlt,
Soll man die heil'gen Tempel niederreißen,
Den Frevel dort zu baun? O pfui, pfui, pfui!
Was thust du! Ha, was bist du, Angelo!
Du wünschest sie verderbt, um eben das,
Was sie erhebt? O laß den Bruder leben! —
Es hat der Dieb ein freies Recht zum Raub,
Wenn erst der Richter stiehlt. Was! lieb ich sie,
Daß mich's verlangt sie wieder reden hören,
An ihrem Blick mich weiden . . . Wovon träum ich?
O list'ger Erbfeind! Heil'ge dir zu fangen,
Köderst du sie mit Heil'gen: höchst gefährlich
Ist die Versuchung, die durch Tugendliebe
Zur Sünde reizt. Nie konnte feile Wollust,
Mit ihrer Doppelmacht, Natur und Kunst,
Mich je verlocken: doch dies fromme Mädchen
Besiegt mich ganz.

Diese Erkenntnis seines Gewissens ist unfruchtbar; seine Leidenschaft schreitet vorwärts; wie der König Claudius räumt er ein nicht beten

1) Isabella II, 2:

's ist groß
Des Riesen Kraft besitzen; doch tyrannisch
Dem Riesen gleich sie brauchen.

zu können: „Die Worte fliegen auf, der Sinn hat keine Schwingen", hatte Claudius gestehen müssen, und Angelos Gewissen gesteht sich selbst (II, 4):

Von Herzen möcht' ich beten, doch Gebet
Und Herz geh'n andern Weg. Mein leeres Wort
Hat Gott, indeß mein Sinn, taub für die Zunge,
An Isabellen ankert. Gott im Munde —
Als prägten nur die Lippen seinen Namen;
Und in der Brust das mächt'ge schwell'nde Gift
Meiner Gedanken.

Trotz dieser Erkenntnis seines heillosen Zustandes macht er Isabellen den unsittlichen Antrag; ihre Drohung, sie wolle aller Welt verkünden, was für ein Mann er sei, wenn er ihr die Begnadigung ihres Bruders nicht unterzeichne, treibt ihn in die Verblendung Macbeths, welcher meinte, daß sündenentsproßne Werke nur durch Sünden Kraft und Stärke gewinnen könnten; er will, wenn Isabella seiner Begierde sich nicht ergiebt, ihren Bruder nicht bloß sterben lassen, sondern auch den Tod durch lange Martern dehnen; er will ihm ein Tyrann werden und meint in seiner Verblendung, sein Falsch werde das Wahr Isabellens besiegen (II, 4). Der von ihm, wie er meinen muß, Entehrten hält er aus Furcht, wie den König Claudius und Macbeth die Furcht zu weiteren Verbrechen trieb, das gegebene Versprechen nicht den Bruder leben zu lassen; er muß sich als den Mörder desselben ansehen. Sein Gewissen beunruhigt ihn von neuem: „die That nimmt allen Halt mir, stumpft den Sinn und lähmt mein Handeln;"

„Ach, wenn uns erst erlosch der Gnade Licht,
Nichts geht dann recht, wir wollen, wollen nicht." (IV, 4).

Aber diese wahre und tiefe Erkenntnis seines Gewissens bleibt wieder unfruchtbar; von Isabellen öffentlich vor dem Herzoge angeklagt (V, 1), will er, wie er heuchlerisch sagt, sein Recht verfolgen; er erklärt die Klägerinnen für Werkzeuge in eines Mächtigen Hand und will ihre „Ränke" entlarven (V, 1). Von dem Herzoge entlarvt bricht seine Hartnäckigkeit zusammen und er wünscht sich den Tod. (V, 1).

Das verurteilende Gewissen vor der That und nach der That ist auch in Brutus (im Julius Cäsar) dargestellt worden. Bei der

Zusammenkunft der Feldherren vor der Schlacht bei Philippi sagt Antonius zu Brutus (Jul. Cäsar V, 1):

Ihr, Brutus, gabt bei bösem Streich gut Wort.
Deß zeuget Cäsars Herz, durchbohrt von euch,
Indeß ihr riefst: lang lebe Cäsar, Heil!

Und die Verschwornen als Verräter zeichnend fährt er fort:

Ihr zeigtet eure Zähne
Wie Affen, krocht wie Hunde, bücktet tief
Wie Sklaven euch und küßtet Cäsars Füße;
Derweil von hinten der verfluchte Casca
Mit tück'schem Bisse Cäsars Nacken traf.
O Schmeichler!

Brutus muß bei diesen Vorwürfen stumm bleiben und sein Gewissen durch Schweigen die Gerechtigkeit derselben anerkennen. Aber dieses Gewissen hatte schon vor der Ermordung Cäsars, dieselbe verurteilend, vernehmlich gesprochen. Zu Ausführung dieser ruchlosen That war eine Verschwörung gemacht worden; Brutus verurteilt dieselbe; als die Verschwornen bei Nacht verhüllt erscheinen, ruft er aus (II, 1):

O Verschwörung!
Du schämst dich, die verdächt'ge Stirn bei Nacht
Zu zeigen, wann das Bös' am freisten ist?
O denn, bei Tag' wo willst du eine Höhle
Entdecken, dunkel genug es zu verlarven,
Dein schnödes Antlitz?

Der Gedanke an dieser Verschwörung, an der Ermordung Cäsars teilzunehmen beunruhigt das Gewissen des Brutus; „seit Cassius ihn spornte gegen Cäsar, schlief er nicht mehr" (II, 1); von seiner inneren Unruhe hat seine Gemahlin Beweise zu erzählen (II, 1); er bezeichnet diese Unruhe auf das schlagendste, wenn er sagt (II, 1):

Bis zur Vollführung einer furchtbarn That
Vom ersten Antrieb, ist die Zwischenzeit
Wie ein Phantom, ein grauenvoller Traum.
Der Genius und die sterblichen Organe
Sind dann zu Rat vereint; und die Verfassung
Des Menschen, wie ein kleines Königreich,
Erleidet dann den Zustand der Empörung.

Brutus weiß klar, was ihn von einer Gewaltthat gegen Cäsar abhalten muß: die Freundschaft, die Dankbarkeit. Diese sind stärker von Shakespeare betont, als die Geschichte, mit Ausnahme der Erzählung des Plutarch, beurkundet. Brutus selbst spricht seine Liebe zu Cäsar aus in der Rede (III, 2), die er nach der Ermordung desselben auf dem Forum hält; er sagt, er habe seinen besten Freund für das Wohl Roms erschlagen. So hatte Antonius in der Leichenrede mit Recht behauptet (III, 2):

Brutus, wie ihr wißt, war Cäsars Engel.
Ihr Götter, urteilt, wie ihn Cäsar liebte.
Kein Stich von allen schmerzte so wie der.
Denn als der edle Cäsar Brutus sah,
Warf Undank, stärker als Verräterwaffen,
Ganz nieder ihn: da brach sein großes Herz.

Wenn Brutus trotz der Gewissensbedenken, trotz der Freundschaftsverhältnisse, die ihn an Cäsar knüpfen, sich an der Verschwörung beteiligt, so bestimmen ihn nach seiner Meinung patriotische Pflichten. Aber sein Gewissen muß auch hier einräumen, daß kein klarer und unzweideutiger Grund für ihn vorliegt die That gegen Cäsar zu vollbringen.

Der Tyrannenmord ist von Griechen und Römern vielfach gebilligt worden. Bei den Athenern wurde die That des Harmodius und Aristogiton durch das bekannte Lied des Callistratus verherrlicht, welches volkstümlich wurde;[1] nach Ciceros[2] Meinung erschien die Ermordung Cäsars dem römischen Volke als eine schöne That. Das sind offenbar die Gesinnungen des Cassius; er nennt Cäsar einen Tyrannen (I, 3) und spornt Brutus gegen ihn. Aber Brutus weiß nicht, daß Cäsar ein Tyrann ist; er muß eingestehn (II, 1):

Der Größe Mißbrauch ist, wenn von der Macht
Sie das Gewissen (remorse) trennt; und um von Cäsarn
Die Wahrheit zu gestehn, ich sah noch nie,

1) *Ἐν μύρτου κλαδὶ τὸ ξίφος φορήσω* etc.; bei Bergk, Poetae lyrici graeci, Lps. 1843, p. 871.

2) Cic. off. 3 § 19: Num igitur se astrinxit scelere, si qui tyrannum occidit quamvis familiarem? Populo quidem Romano non videtur, qui ex omnibus praeclaris factis illud pulcherrimum existimat.

Daß ihn die Leidenschaften mehr beherrscht
Als die Vernunft.

Sein Gewissen räumt hiermit ein, daß er auch um „des gemeinen Wohles willen" keinen triftigen Grund hat Cäsar hinwegzustoßen (II, 1), daß er vielmehr gegen Cäsar auftritt, um dem vorzubeugen, was Cäsar thun könnte. Das Gewissen des Brutus geht hierbei zur Sophistik über; er vergrößert die Gefahren, die von Cäsar ausgehen können (II, 1):

weil der Streit
Nicht Schein gewinnt durch das, was Cäsar ist,
Legt so ihn aus: das, was er ist, vergrößert
Kann dies und jenes Übermaß erreichen.

Diese Sophistik setzt sich auch in der Selbsttäuschung fort, mit welcher er die Ermordung Cäsars auffaßt (II, 1):

Laßt kühnlich uns ihn töten, doch nicht zornig;
Zerlegen laßt uns ihn, ein Mahl für Götter,
Nicht ihn zerhauen wie ein Aas für Hunde.
Laßt unsre Herzen, schlauen Herren gleich,
Zu rascher That aufwiegeln ihre Diener,
Und dann zum Scheine schmähen. Dadurch wird
Notwendig unser Werk und nicht gehässig;
Und wenn es so dem Aug' des Volks erscheint,
Wird man uns Reiniger, nicht Mörder nennen.

Diese Selbsttäuschung wird vollständig und furchtbar zunichte gemacht. In dem Gewissen des Brutus hatten gegen die Teilnahme an der Ermordung Cäsars alle Gründe der Freundschaft, der Dankbarkeit gesprochen; auch war es für seinen Patriotismus zweifelhaft, ob Cäsar als Opfer des Gemeinwohls fallen mußte. Wenn demnach sein Gewissen vor der That unruhig, sophistisch beschönigend und dadurch verurteilend ist, so verfolgt ihn die vollbrachte That um so stärker als befleckes und böses Gewissen in der Gestalt Cäsars. Er hatte zu den Verschwornen gesagt (II, 1):

Wir alle stehen gegen Cäsars Geist,
Und in dem Geist des Menschen ist kein Blut.
O könnten wir denn Cäsars Geist erreichen,
Und Cäsarn nicht zerstücken.

Aber gerade Cäsars Geist wurde von den Verschwornen nicht erreicht; er lebt fort als die Geißel und der Rachegeist der Verschworenen,

zumal des Brutus. Bei der Leiche Cäsars hatte Antonius ausgerufen (III, 1):

Cäsars Geist, nach Rache jagend, wird
Zur Seit' ihm Ate, heiß der Höll' entstiegen,
In diesen Grenzen mit des Herrschers Ton
Mord rufen und des Krieges Hund' entfesseln,
Daß diese Schandthat auf zum Himmel stinke
Von Menschenaas, das um Bestattung ächzt.

Dieser Geist Cäsars begegnet dem Brutus zu der Zeit, als dieser das Heer aus Asien nach Europa überführen wollte. Während Plutarch nur von einem bösen Geiste spricht,[1] der dem Brutus erscheint, wird in der Folioausgabe der Dramen Shakespeares, also wahrscheinlich von dem Dichter selbst, die Erscheinung ausdrücklich als Cäsars Geist bezeichnet.[2]

Brutus bei Shakespeare fragt, ähnlich wie Hamlet den Geist seines Vaters, die Erscheinung:

Bist du ein Gott, ein Engel oder Teufel,
Der starren macht mein Blut, das Haar mir sträubt?

In der Nacht, vor der bevorstehenden entscheidenden Schlacht bei Philippi setzt der Geist Cäsars den Brutus in Schrecken; denn sein Gewissen verurteilt die an Cäsar begangene Frevelthat. Dieses Gewissen sieht in der Erscheinung Cäsars den Sühne und Strafe fordernden Geist (V, 3):

O Julius Cäsar! Du bist mächtig noch.
Dein Geist geht um: er ist, der unsre Schwerter
In unser eignes Eingeweide kehrt.

Des Brutus Gewissen sucht den erzürnten Geist durch den eignen Tod zu versöhnen (V, 5):

Besänft'ge, Cäsar, dich!
Nicht halb so gern bracht' ich dich um als mich.

Das verurteilende Gewissen ohne fruchtbare Wirkung tritt uns in Antonius entgegen, der wie Brutus durch Selbstmord endet. Bei Brutus zeigte sich das Gewissen vor der Wahl des freiwilligen Todes

1) Vgl. die Stelle bei Alex. Schmidt, Einleitung zur Schlegelschen Übersetzung des Julius Cäsar, Berlin 1869, p. 17.

2) Vgl. H. v. Friesen, Shakespeare-Studien, Wien 1876, 3 p. 213.

gerade so unfruchtbar wie vor der Ermordung Cäsars. Wie diese von seinem Gewissen verurteilt und doch von ihm begangen war, so verurteilt er den Selbstmord und begeht ihn. In Bezug auf den Selbstmord hatte Brutus Überzeugungen geäußert, welche den Ansichten des Cassius gänzlich widersprachen. Cassius äußerte gegen Casca (I, 3):

Darin, ihr Götter, macht ihr Schwache stark,
Darin macht die Tyrannen ihr zu Spott:
Nicht felsenfeste Burg, noch ehr'ne Mauern,
Noch dumpfe Kerker, noch der Ketten Last
Sind Hindernisse für des Geistes Stärke.
Das Leben, dieser Erdenschranken satt,
Hat stets die Macht sich selber zu entlassen.

Brutus dagegen ist der Lehre der edlen Alten zugethan, welche wie Pythagoras den Selbstmord verwarfen und aussprachen: „ohne Befehl deines Kriegsherrn sollst du nicht von der Wacht weichen", ein Satz, welchen Cicero sich aneignete und mehrfach ausgesprochen hat.[1] Gefragt von Cassius, was er sich vorgesetzt zu thun, wenn sie die Schlacht (bei Philippi) verlören, antwortet Brutus (V, 1):

Ganz nach der Vorschrift der Philosophie,
Wonach ich Cato um den Tod getadelt,
Den er sich gab, (ich weiß nicht recht warum,
Allein ich find' es feig und niederträchtig,
Aus Furcht, was kommen mag, des Lebens Zeit
So abzukürzen) will ich mit Geduld
Mich waffnen und den Willen hoher Mächte
Erwarten, die das Irdische regieren.

Allein wie er gegen besseres Wissen und Gewissen an der Ermordung Cäsars teilgenommen hatte, so endet er wider besseres Wissen und Gewissen durch Selbstmord.

---

1) Der dem Pythagoras zugeschriebene Satz lautet: *Ἄνευ προστάγματος τοῦ αὐτοκράτορος ἐκ τῆς φρουρᾶς μὴ ἀποχωρεῖν.* Vgl. C. W. Göttling, Gesammelte Abhandlungen aus dem klassischen Altertume, Halle 1851, 1 p. 301. — Cic. de senect. 20: Vetat Pythagoras iniussu imperatoris, id est dei, de praesidio et statione vitae decedere. Vgl. de rep. VI, 15: Piis omnibus retinendus est animus in custodia corporis nec iniussu eius, a quo est ille datus, ex hominum vita migrandum est, ne munus humanum assignatum a deo defugisse videamini.

Der Selbstmord des Antonius ist der Schluß eines Lebens, in welchem das verurteilende Gewissen rege ist, ohne die Kraft zur sittlichen Läuterung zu besitzen. Antonius ist ein schwankender Charakter. Seine persönlichen Leidenschaften sind immer stärker als sein Gehorsam gegen seine moralischen Pflichten. Seine Freunde, wie Philo, verurteilen seine Leidenschaft für Kleopatra (I, 1). Antonius selbst hat die Einsicht in seinen sittlichen Verfall. Sein Gewissen lebt noch in seinem Sinne für die Wahrheit (I, 2):

Vernimm,
Wer mir die Wahrheit sagt, und spräch' er Tod,
Ich hört' ihn an, als schmeichelt' er.
— — — O, wir tragen Unkraut,
Wenn scharfer Wind uns schont; und wer uns tadelt,
Der pflügt uns um.[1]

Antonius gesteht es sich ein:

Ägyptens starke Fessel muß ich brechen,
Sonst richtet Buhlschaft mich zu Grund.
— — — — — — — — — —
Ich muß den Zauber dieser Kön'gin fliehn;
Zehntausend Übel, mehr noch als ich kenne,
Brütet mein Müßiggang.

Er wünscht, er hätte Kleopatra nie gesehn. Er entfernt sich von ihr und begiebt sich nach Rom. Für die Vorwürfe des Octavius Cäsar hat er ein Ohr; er gesteht, daß ein vergiftet Leben (poison'd hours) sein Selbstbewußtsein raubte, und so weit er kann, will er Reue zeigen (II, 2). Er vermählt sich mit der ernsten Octavia; auch ihr gegenüber bekennt er (II, 3):

Ich blieb nicht stets in Schranken; doch in Zukunft
Geht alles regelrecht.

Aber alle diese Bekenntnisse seines Gewissens, alle guten Vorsätze und Versprechungen bleiben unfruchtbar; seine Leidenschaft für Kleopatra überwältigt sein besseres Ich; Eidbruch und Ehebruch trennen ihn von Octavius; in dem Kampfe mit ihm (in der Schlacht bei Actium) giebt er alles verloren, der flüchtigen Kleopatra fol-

1) P. Heyses Übersetzung.

gend, „die Schwingen spreitzend wie ein brünst'ger Entrich" (III, 8), mit seiner Neigung Kitzel seinen Feldherrnruhm hinwegspottend (III, 11). Die ungeheure Schmach seiner Flucht erweckt wieder sein verurteilendes Gewissen; „er ist sich selbst entfremdet vor Beschämung" (III, 10):

Mir verbeut der Boden ihn zu treten,
Er schämt sich mich zu tragen.
Verlassen sei,
Was selber sich verläßt (III, 9).

Er erkennt seine Leidenschaft für Kleopatra als das, was sie ist, als einen Zustand, in welchem ihm auch der klare Verstand und das richtige Urteil abhanden gekommen ist; er erweitert eine oft gebrauchte antike Vorstellung und giebt ihr die richtige Fassung, welche die Verhärtung in der Sünde als den Quell der Verblendung bezeichnet (III, 11):

Wenn wir in der Sünde uns verhärtet,
O Jammer! dann verblenden unsre Augen
Mit eignem Schmutz die Götter; trüben uns
Das klare Urteil, daß wir unsern Fehl
Anbeten, lachen über uns, wenn wir
Zum Abgrund hin stolzieren![1]

In diesem Sinne sagt er auch, daß jeder Glücksstern, der ihn sonst geführt, aus seinem Kreise wich und seinen Glanz in Höllenabgrund tauchte (III, 11). Er erkennt die glänzende Nichtigkeit seines Daseins, das Schwankende seiner Gesinnung und seines Wesens, wenn er sich den abendlichen Wolkenbildern vergleicht (IV, 12), welche verschiedene Gestalten annehmen und dann in nichts verschwinden. Er haßt sein Unheil, die Kleopatra, wenn er sich von ihr verraten glaubt. Sein besseres Wissen und Gewissen bleibt ohne jede sittliche Wirkung wie bei Macbeth und geht in der Leidenschaft unter. So sehr betet er seine Leidenschaft an, daß er sie auch in der Unterwelt nicht aufgeben zu müssen glaubt (IV, 12). So sehr ist sein Urteil

1) Der Ursprung dieser Anschauung ist bei Theognis 401 fg. zu finden, dem Sophokles Antig. 620 fg. sich anschließt: *σοφία γὰρ ἔκ του κλεινὸν ἔπος πέφανται, τὸ κακὸν δοκεῖν ποτ' ἐσθλὸν τῷδ' ἔμμεν ὅτῳ φρένας θεὸς ἀγει πρὸς ἄτην.*

Wie so sauer wird
Musik, so süß sonst, wenn die Zeit verletzt
Und das Verhältnis nicht geachtet wird!
So ist's mit der Musik des Menschenlebens.
Hier radl' ich nun mit zärtlichem Gehör
Verletzte Zeit an einer irren Saite,
Doch für die Eintracht meiner Würd' und Zeit
Hatt' ich kein Ohr verletztes Maß zu hören.
Die Zeit verdarb ich, nun verderbt sie mich.

Er blickt zurück auf ein durch eigne Schuld verlornes Leben. Das Gewissen, das in ihm schlief, war ihm in dem sterbenden Gaunt entgegengetreten; dieser hatte hoffend ausgesprochen (II, 2):

Wenn Richard meines Lebens Rat verlor,
Des Todes Warnung trifft vielleicht sein Ohr.

Was York über die Entartung des Königs geäußert hatte (II, 2), wird demselben auch von Gaunt entgegen gehalten:

Du, sorgloser Kranker, wie du bist,
Vertrauest den gesalbten Leib der Pflege
Derselben Ärzte, die dich erst verwundet.
In deiner Krone sitzen tausend Schmeichler,
Da ihr Bezirk nicht weiter als dein Haupt.
Und doch, genistet in so engem Raum,
Verpraßten sie nicht minder als dein Land.

Diese Vorwürfe bleiben für den der Wahrheit verschlossenen König wirkungslos, reizen ihn vielmehr zu despotischen Drohungen.

Das Gewissen tritt ihm von neuem entgegen in der Person des sonst so zahmen York; er warnt den König vor der widerrechtlichen Einziehung des Lancasterschen Besitzes, aber vergebens; der gewissenlose Richard maßt sich gewaltsam der Rechte Herefords an und scheidet aus dem Hause des gestorbenen Gaunt mit den an seine Gemahlin gerichteten Worten:

Kommt, mein Gemahl! wir müssen morgen scheiden,
Die Zeit ist kurz, genießt sie noch in Freuden.

Das Gewissen tritt dem König Richard wieder entgegen in der Person des Bischofs Carlisle. Dieser will die schwankenden, weichlichen Gesinnungen des Königs befestigen, er will seinem Willen eine energische Richtung geben. Der weltlich gesinnte Richard

h die höchsten Vorstellungen von dem Königtum von Gottes Gna-
d, von der Unverletzlichkeit der Krone (III, 3);

„Des Königs Nam' ist vierzigtausend Namen",

i seine Meinung. Aber er bringt zu diesen Überzeugungen nicht
ten ausdauernden Mut, eigne unverzagte, entschlossene Kraft hinzu.
e bleiche Furcht hindert ihn auszuführen, was der Geistliche,
d Bischof Carlisle, ihm vorhält (III, 3):

Des Himmels Beistand muß ergriffen werden
Und nicht versäumt; sonst, wenn der Himmel will,
Und wir nicht wollen, so verweigern wir
Sein Anerbieten, Hilf' und Herstellung.

er krankhaft schwache Sinn des Königs ergießt sich in Klagen, die
n ebenso reicher Phantasie als armer Willenskraft Zeugnis geben:
t trockner Wahrheit hält ihm Carlisle, wie ein Gewissen, seine
flichten vor (III, 3):

Herr, Weise jammern nie vorhandnes Weh,
Sie schneiden gleich des Jammers Wege ab.
Den Feind zu scheun, da Furcht die Stärke hemmt,
Das giebt dem Feinde Stärk' in neuer Schwäche,
Und so ficht eure Thorheit wider euch.
Furcht bringt uns um, nichts Schlimmres droht beim Fechten;
Tod wider Tod ist sterben im Gefecht,
Doch fürchtend sterben ist des Todes Knecht.

ber Richard hat sich selbst aufgegeben und verloren; er verliert auch
ie Krone; das im Elend erwachte Gewissen spricht deutlich durch den
Spiegel, in welchem er das „rechte Buch sieht, wo seine Sünden
ehn, sich selbst", in welchem er das Gesicht sieht, „daß so viel
Thorheit sah, bis endlich Bolingbroke es übersehn" (IV, 1).

Der Charakter Heinrichs IV. ist in vollendetem Gegensatze gegen
Richard II. dargestellt; während Richard trotz allem Aufschwunge der
Phantasie und des Gemüts zu Boden sinkt und sich selbst verliert,
besitzt Bolingbroke andern gegenüber sich selbst in einem gleichmäßig
konsequenten Denken und Handeln. Aber in dem einen Punkte des
verurteilenden Gewissens sind sie gleich und Heinrich IV. beginnt
mit demselben seine Laufbahn als König. Das verurteilende Gewis-
sen war ihm vergeblich in der warnenden Stimme des Bischofs Car-
lisle entgegengetreten (Richard II. IV, 1):

Wie so sauer wird
Musik, so süß sonst, wenn die Zeit verletzt
Und das Verhältnis nicht geachtet wird!
So ist's mit der Musik des Menschenlebens.
Hier tadl' ich nun mit zärtlichem Gehör
Verletzte Zeit an einer irren Saite,
Doch für die Eintracht meiner Würd' und Zeit
Hatt' ich kein Ohr verletztes Maß zu hören.
Die Zeit verdarb ich, nun verderbt sie mich.

Er blickt zurück auf ein durch eigne Schuld verlornes Leben. Das Gewissen, das in ihm schlief, war ihm in dem sterbenden Gaunt entgegengetreten; dieser hatte hoffend ausgesprochen (II, 2):

Wenn Richard meines Lebens Rat verlor,
Des Todes Warnung trifft vielleicht sein Ohr.

Was York über die Entartung des Königs geäußert hatte (II, 2), wird demselben auch von Gaunt entgegen gehalten:

Du, sorgloser Kranker, wie du bist,
Vertraust den gesalbten Leib der Pflege
Derselben Ärzte, die dich erst verwundet.
In deiner Krone sitzen tausend Schmeichler,
Da ihr Bezirk nicht weiter als dein Haupt.
Und doch, genistet in so engem Raum,
Verpraßten sie nicht minder als dein Land.

Diese Vorwürfe bleiben für den der Wahrheit verschlossenen König wirkungslos, reizen ihn vielmehr zu despotischen Drohungen.

Das Gewissen tritt ihm von neuem entgegen in der Person des sonst so zahmen York; er warnt den König vor der widerrechtlichen Einziehung des Lancasterschen Besitzes, aber vergebens; der gewissenlose Richard maßt sich gewaltsam der Rechte Herefords an und scheidet aus dem Hause des gestorbenen Gaunt mit den an seine Gemahlin gerichteten Worten:

Kommt, mein Gemahl! wir müssen morgen scheiden,
Die Zeit ist kurz, genießt sie noch in Freuden.

Das Gewissen tritt dem König Richard wieder entgegen in der Person des Bischofs Carlisle. Dieser will die schwankenden, weichlichen Gesinnungen des Königs befestigen, er will seinem Willen eine energische Richtung geben. Der weltlich gesinnte Richard

hat die höchsten Vorstellungen von dem Königtum von Gottes Gnaden, von der Unverletzlichkeit der Krone (III, 3);

„Des Königs Nam' ist vierzigtausend Namen",

ist seine Meinung. Aber er bringt zu diesen Überzeugungen nicht eignen ausdauernden Mut, eigne unverzagte, entschlossene Kraft hinzu. Die bleiche Furcht hindert ihn auszuführen, was der Geistliche, der Bischof Carlisle, ihm vorhält (III, 3):

Des Himmels Beistand muß ergriffen werden
Und nicht versäumt; sonst, wenn der Himmel will,
Und wir nicht wollen, so verweigern wir
Sein Anerbieten, Hilf' und Herstellung.

Der krankhaft schwache Sinn des Königs ergießt sich in Klagen, die von ebenso reicher Phantasie als armer Willenskraft Zeugnis geben: mit trockner Wahrheit hält ihm Carlisle, wie ein Gewissen, seine Pflichten vor (III, 3):

Herr, Weise jammern nie vorhandnes Weh,
Sie schneiden gleich des Jammers Wege ab.
Den Feind zu scheun, da Furcht die Stärke hemmt,
Das giebt dem Feinde Stärk' in neuer Schwäche,
Und so ficht eure Thorheit wider euch.
Furcht bringt uns um, nichts Schlimmres droht beim Fechten;
Tod wider Tod ist sterben im Gefecht,
Doch fürchtend sterben ist des Todes Knecht.

Aber Richard hat sich selbst aufgegeben und verloren; er verliert auch die Krone; das im Elend erwachte Gewissen spricht deutlich durch den Spiegel, in welchem er das „rechte Buch sieht, wo seine Sünden stehn, sich selbst", in welchem er das Gesicht sieht, „daß so viel Thorheit sah, bis endlich Bolingbroke es übersehn" (IV, 1).

Der Charakter Heinrichs IV. ist in vollendetem Gegensatze gegen Richard II. dargestellt; während Richard trotz allem Aufschwunge der Phantasie und des Gemüts zu Boden sinkt und sich selbst verliert, besitzt Bolingbroke andern gegenüber sich selbst in einem gleichmäßig konsequenten Denken und Handeln. Aber in dem einen Punkte des verurteilenden Gewissens sind sie gleich und Heinrich IV. beginnt mit demselben seine Laufbahn als König. Das verurteilende Gewissen war ihm vergeblich in der warnenden Stimme des Bischofs Carlisle entgegengetreten (Richard II. IV, 1):

Der Herr von Hereford, den ihr König nennt,
Verrät des stolzen Hereford König schändlich.

Aber der Usurpator der Krone ist auch mitschuldig an der Ermordung Richards II. Was er zu dem Mörder Exton spricht (Rich. II. V, 5): „Nimm für die Mühe des Gewissens Schuld", trifft ihn selbst, „seiner Seele ist weh, daß er sein Glück bespritzt mit Blut sieht." Von seiner Schuld entsühnt zu werden, „das Blut von der schuldigen Hand zu waschen", ist seine fortwährende Sehnsucht. Er hofft diese Entsühnung durch einen Kreuzzug zu erreichen, er will jene Heiden im heiligen Lande bekämpfen (I, 1, 1), über dessen Hufen

Die segensreichen Füße sind gewandert,
Die uns zum Heil vor vierzehnhundert Jahren
Genagelt wurden an das bittre Kreuz.

Auf diesen Plan, dessen Ausführung durch den Krieg gegen die Vasallen, durch Krankheit und andere Umstände immer vereitelt wird, kommt sein Gewissen immer von neuem zurück (II, 3, 1; 4, 4) und er scheint nur dadurch Beruhigung zu finden, daß er in einem Zimmer stirbt, welches Jerusalem genannt wird (II, 4, 4).

Diese Sehnsucht nach Entsühnung wurzelt in trüben Erinnerungen; sein Gewissen kann nicht vergessen. Das Bild und das prophezeiende Wort Richards II. treten vor seine Seele (II, 3, 1) und die schlaflosen Nächte (man vergleiche den wunderbar schönen Monolog über den Schlaf II, 3, 1) geben diesen Erinnerungen einen um so schärferen Stachel. Richard II. hatte bei seiner Ermordung durch Exton den Fluch ausgesprochen (V, 5): „Die Hand soll nie verlöschend Feuer foltern, die so mich stürzt." Heinrich IV. muß durch die Folgen der Unthat, durch den Verlauf der Ereignisse die Wirksamkeit dieses Fluches auf sich selbst beziehen; er sieht in seinem Sohne, dem Prinzen Heinrich, den er für entartet, zu einer geordneten Regierung für unfähig halten muß, die Geißel seiner Sünde. So wird der Mann, der andern gegenüber ein Meister ist in Schlauheit, Verstellung, Verbergung, ein Bekenner seinem Sohne gegenüber, zu welchem sein erkennendes Gewissen redet (I, 3, 2):

Ich weiß nicht, ob es Gott so haben will
Für mißgefäll'ge Dienste, die ich that,

Daß sein verborgner Rat aus meinem Blut
Mir Züchtigung und eine Geißel zeugt.
Doch du in deinen Lebensbahnen machst
Mich glauben, daß du nur gezeichnet bist
Zur heißen Rach' und zu des Himmels Rute
Für meine Übertretung.

Durch die Sinnesänderung des Prinzen beruhigt, bekennt er ihm vor Gott seine schlimme That und bittet um Vergebung (II, 4, 4):

Gott weiß, mein Sohn,
Durch welche Nebenschlich' und krumme Wege
Ich diese Kron' erlangt; ich selbst weiß wohl,
Wie lästig sie auf meinem Haupte saß.
— — — — — — — — —
Wie ich zur Krone kam, o Gott! vergebe,
Daß sie bei dir in wahrem Frieden lebe.

Der Bischof Carlisle hatte mit warnendem Gewissen die Usurpation dieser Krone zu hindern gesucht; das verurteilende und Versöhnung suchende Gewissen Heinrichs IV. setzt seine tiefe Thätigkeit in der Seele seines Sohnes fort, welcher als König Heinrich V. vor der Schlacht bei Azincourt betet (Heinrich V. 4, 1):

Heute nicht, o Herr,
O heute nicht, gedenke meines Vaters
Vergehn mir nicht, als er die Kron' ergriff!
Ich habe Richards Leiche neu beerdigt,
Und mehr zerknirschte Thränen ihr geweiht,
Als Tropfen Bluts gewaltsam ihr entflossen.
Fünfhundert Armen geb' ich Jahresgeld,
Die zweimal tags die welken Händ' erheben
Zum Himmel, um die Blutschuld zu verzeihn;
Auch zwei Kapellen hab' ich auferbaut,
Wo ernste feierliche Priester singen
Für Richards Seelenruh. Mehr will ich thun,
Doch alles was ich thun kann, ist nichts wert,
Weil meine Reue noch zu allem kommt,
Verzeihung flehend.

Zu den Personen, in welchen das Gewissen vor dem Tode ernst verurteilend auftritt, gehört auch Falstaff. Bei seinem Tode sind der Sekt und die Weiber die Gegenstände, welche sein Gewissen beunruhigen; „er sagte einmal, der Teufel würde seiner noch wegen der

Weibsbilder habhaft werden" (Heinrich V. II, 3). Sein Ausruf auf dem Sterbebette: Gott! Gott! Gott! läßt auf seine Reue schließen. In seinem Leben war sein Gewissen unfruchtbar, wie wir es bei Antonius gefunden haben. Das Gewissen war ihm verurteilend entgegengetreten in der vernichtenden Kritik, welche der Prinz in der Person seines Vaters (Heinrich IV. I, 2, 4), von der Sittenlosigkeit Falstaffs gegeben hatte, und der Lord Oberrichter wirft ihm die Frechheit vor, mit welcher er eine gerechte Sache zu verdrehen weiß (II, 2, 1). Poins urteilt über Falstaff (II, 2, 2): „Sein unsterbliches Teil braucht einen Arzt, aber das kümmert ihn nicht; ist es schon krank, stirbt es doch nicht." Aber derselbe Poins redet schon im Anfange von Heinrich IV. (I, 1, 2) Falstaff mit „Monsieur Gewissensbiß (Monsieur Remorse) an und giebt zu erkennen, daß Falstaff den Gewissensregungen nicht fremd ist, obgleich sie ohne Wirkung bleiben. Falstaff räumt ein (I, 2, 4), daß er ein redlich Gesicht und ein gutes Gewissen gehabt habe, daß es aber damit aus sei. Das böse Gewissen ist aber in ihm verurteilend thätig, freilich allmählich versinkend. Es tritt zuweilen als Melancholie auf; er ist, sagt er selbst (I, 1, 2), so melancholisch wie ein Brummkater oder wie ein Zeiselbär. Sein verurteilendes Gewissen äußert sich in Bekenntnissen: „Ich bin, sagt er zum Prinzen Heinrich (I, 1, 2), „nicht viel besser als einer von den Gottlosen;" er lebt, wie er zu Bardolf sagt (I, 3, 3), außer aller Ordnung, außer allen Schranken. „Wo ich nicht vergessen habe", sagt er zu demselben (I, 3, 3), „wie eine Kirche von innen beschaffen ist, so bin ich ein Pfefferkorn, ein Brauerpferd." Er wünscht zu wissen (I, 1, 2), „wo ein Vorrat von guten Namen zu kaufen wäre." In Bezug auf seine Pflichtverletzung muß er ausrufen (I, 4, 2): „Wenn ich mich nicht meiner Soldaten schäme, so bin ich ein Stockfisch. Ich habe den königlichen Aushebungsbefehl schändlich gemißbraucht." In dem Lustspiel „Die lustigen Weiber zu Windsor" bekennt er Pistol gegenüber (II, 2): „Ich, ich, ja ich selber, die Furcht Gottes linker Hand liegen lassend und meine Ehre in mein Bedürfnis einhüllend, muß mich zuweilen zu Praktiken, zu Prellereien und Hinterhalten entschließen." „Ich bin schon zur Hölle verdammt", sagt Falstaff ferner zu Pistol (II, 2), weil ich ein paar Kavalieren und guten

Freunden zugeschworen habe, ihr wärt brave Soldaten und tüchtige Bursche.“ In demselben Lustspiel spricht er das Bewußtsein seiner Schuld aus (V, 4): „man sehe an ihm, welch ein Hanswurst aus dem Verstande werde, wenn er auf verbotenen Wegen schleiche.“

Das verurteilende Gewissen tritt ferner in Falstaffs guten Vorsätzen auf. Er will das verwerfliche Leben aufgeben; „er will für keinen Königssohn in der Christenheit zur Hölle fahren“ (I, 1, 2). Wiederholt kommt er auf seinen Vorsatz der Bekehrung zurück: „Ich will mich bekehren und das geschwind, so lange ich noch einigermaßen bei Fleische bin; bald werde ich ganz mattherzig sein und dann habe ich keine Kraft mehr zur Bekehrung“ (I, 3, 3). Er verspricht sich selbst „den Sekt lassen und säuberlich leben zu wollen, wie es sich für einen Edelmann schickt“ (I, 5, 5). Der lächerliche Zug, der seinem Bekenntnisse beigemischt ist, giebt zu erkennen, daß er zwar die richtige Einsicht des Gewissens hat, daß aber sein Thun hinter seinen Einsichten und Vorsätzen ernstlos zurückbleibt. Vielmehr geht er zur Selbstbeschönigung und zur sophistischen Verteidigung seines unsittlichen Thuns über. „Im Stande der Unschuld“, sagt er zu dem Prinzen (I, 3, 3), „ist Adam gefallen; und was soll der arme Hans Falstaff in den Tagen der Verderbnis thun? Du siehst, ich habe mehr Fleisch als andere Menschen, also auch mehr Schwachheit.“ Mit ähnlicher Beschönigung beruft sich seine schwache mythologische Gelehrsamkeit in den „Lustigen Weibern von Windsor“ (V, 4) auf Jupiter und die Liebesabenteuer desselben und meint: „Wenn Götter so hitziges Blut haben, was sollen wir armen Menschen thun?“

Die tragischen Helden Shakespeares werfen ihre Schuld nicht auf ein Schicksal, nicht auf verführende Hexen und es ist unter ihnen kein Tristan, dem eine Brangäne einen Liebestrank reichte. Falstaff dagegen mißt seine Schuld dergleichen Mächten bei. „Ich bin behext“, sagt er in Bezug auf Poins (I, 2, 2), „daß ich in Gesellschaft mit dem Diebe rauben muß. — — Ich habe seine Gesellschaft diese zweiundzwanzig Jahre her stündlich verschworen, und doch bin ich mit des Schuftes seiner Gesellschaft behext. Wenn der Schurke mir nicht Tränke gegeben hat, daß ich ihn lieb haben muß, so will ich gehängt sein; es kann nicht anders sein, ich habe einen Trank

gekriegt." Mit dieser Beschönigung seines üblen Thuns hängt zusammen, daß er Vorwürfe nicht hören will. Wie das böse Gewissen Richards III. offene Sprache lähmt (vgl. p. 497), so sucht Falstaffs böses Gewissen den ihm mißliebigen Erörterungen des Lord Oberrichters dadurch auszuweichen, daß er ihm nicht Rede steht, sondern ausweichend zur Sache nicht gehörige Bemerkungen macht (Heinrich IV. II, 1, 2). Falstaffs Gewissen, wie sehr auch durch Leichtfertigkeit und Genußsucht geschädigt, ist sich doch der Forderungen der Sittlichkeit und der Ehre wohl bewußt; aber seine Kunst, „eine gerechte Sache zu verdrehen" (II, 2, 1), giebt ihm die Mittel als Anwalt der ungerechten Sache (*ἄδικος λόγος*) aufzutreten und diese scheinbar zur gerechten (*δίκαιος λόγος*) zu gestalten. Wie bei Aristophanes in den Wolken der Anwalt der ungerechten Sache sophistische Gründe zur Verteidigung anwendet, so ist der Kodex, den Falstaff über die Ehre aufstellt (I, 5, 2) ein Truggewebe, mit welchem sein schlaffes Gewissen seine Feigheit zu bemänteln sucht. Falstaffs Sophistik ist auch in andern Verhältnissen thätig, wie wenn er die Schmähungen gegen den abwesenden Prinzen, mit welchen er Dortchen Lakenreißer unterhält (II, 2, 4), so auslegt, „daß er ihn herunter gemacht habe vor den Gottlosen, damit die Gottlosen sich nicht in ihr verlieben möchten; darin habe er die Pflicht eines besorgten Freundes und eines redlichen Unterthans ausgeübt und der Vater des Prinzen habe ihm dafür zu danken." Die Sophistik der Selbstbeschönigung führt ihn zu dem Standpunkte eines Naturrechts, welches er sich konstruiert, wie sich Edmund im König Lear (I, 2) auf die Natur beruft den sittlichen Gesetzen des Menschenlebens gegenüber: „Wenn der junge Gründling ein Köder für den alten Hecht ist", sagt Falstoff (II, 3, 2) in Bezug auf Robert Schaal, aus dessen Thorheit er betrügerischen Vorteil ziehen will, „so sehe ich nach dem Naturrecht keinen Grund, warum ich nicht nach ihm schnappen sollte." Aber diese Selbstbeschönigungen mit ihrer Sophistik halten nicht vor in der Stunde der Entscheidung; „der König hat ihm das Herz gebrochen", sagt Frau Hurtig von Falstaff; in der That erfuhr der Mann, dessen verblendetes Gewissen nach der Thronbesteigung Heinrichs V. sich zu der Thorheit verstieg zu meinen, „die

Gesetze Englands ständen ihm zu Gebote" (II, 5, 3), durch den König eine tiefe Enttäuschung.

Zunächst ist er über die Gesinnungen desselben noch nicht ganz im klaren; seiner gegen Robert Schaal geäußerten Zuversicht, der König werde ihn am Abend zu sich rufen lassen, widerspricht der von Falstaff verachtete Schaal mit besserer Einsicht und übertrifft den sonst so geistreichen Ritter durch richtiges Urteil (II, 5, 1). Aber die zur Gewißheit gewordene Enttäuschung Falstaffs ist es, welche seinem verkehrten Urteil die rechte Richtung giebt und seinem kranken Gewissen eine kummervolle Arznei darbietet.[1]

---

1) Wenn Falstaff, wie L. Tieck ausgesprochen hat, sein Prototyp in Parolles (in Ende gut, Alles gut) hat, so ist in dem Charakter Falstaffs recht ersichtlich, welche Fortschritte Shakespeare in psychologischer Hinsicht, speziell in der Darstellung des Gewissens auch auf dem Gebiete des Komischen gemacht hatte. Es ist unverkennbar, daß der Franzose Parolles und der Engländer Falstaff große Ähnlichkeit haben. Beide sind „großsprecherische Landsknechte, beide sind die Parasiten vornehmer junger Leute, beide legen in Wort und That eine gleich große Unverschämtheit an den Tag" (J. Thümmel, Vorträge über Shakespeare-Charaktere, Halle 1881, p. 272); beide sind feig und halten die Vorsicht für den besseren Teil der Tapferkeit; beide sind lügnerisch, wenn auch Falstaff meistens nur lügt, um durch Renommisterei zu ergötzen, während Parolles lügt, um andere zu täuschen; beide haben auf ihre Gönner einen sittlich nachteiligen Einfluß; Falstaff wird von dem Prinzen, wo er seinen Vater spielt (Heinr. IV. I, 2, 4) ein Vater Kuppler, ein Verführer der Jugend, ein weißbärtiger alter Satan, ein Teufel genannt, der in Gestalt eines fetten, alten Mannes den Prinzen heimsucht; und der Prinz, zum König geworden, sagt zu Falstaff (II, 5, 5): „Vernimmst du, daß ich sei, was ich gewesen, dann komm, und du sollst sein, was du mir warst, der Lehrer und der Pfleger meiner Lüste." Zu Parolles sagt Lafeu (Ende gut, Alles gut) II, 3): „Der Satan ist dein Gebieter;" Parolles wird von Lafeu (IV, 5), von Diana (III, 5) als Verführer Bertrams und als nichtswürdiger Helfershelfer bezeichnet. Beide, Parolles und Falstaff, betrachten sittliche Verhältnisse mit sophistischer Leichtfertigkeit, Parolles das Jungfrauentum (I, 1), Falstaff die Ehre. Beide benehmen sich verleumderisch gegen ihre Gönner, Parolles sogar verräterisch gegen Bertram. Aber der große Unterschied ist, daß Parolles ohne Witz ist, Falstaff dagegen durch Witz und Humor, durch ironische Behandlung seiner eigenen Persönlichkeit gewinnt. Der weitere Unterschied ist, daß Falstaff mit seinem Gewissen im Kampfe liegt, während Parolles es nicht weiter bringt als bis zur kahlen Erkenntnis seines Wesens: „Ich finde", sagt er (IV, 1), „meine Zunge wird zu tolldreist; aber vor meinem Herzen steht

Von Falstaff sagte Frau Hurtig (Heinrich V. II, 1), daß der König ihm das Herz gebrochen habe. Vom Kardinal Wolsey darf man gleichfalls sagen, daß der König Heinrich VIII. ihm das Herz brach. Aber die Gerechtigkeit hat den Kardinal ergriffen und sein erwecktes Gewissen erkennt sie mit bereuender Verurteilung der Missethaten willig an.

Die Charakteristik, welche Katharina (Heinrich VIII. IV, 2) von Wolsey giebt, bezeichnet treffend seine Vergangenheit. Maßloser Ehrgeiz, Tücke und Rachsucht, Habsucht, Sinnlichkeit sind die Sünden Wolseys, welche unsäglichen Schaden stiften und seinen unvorsichtigen Hochmut zum Falle bringen. Seine Vorzüge und glänzenden Gaben hebt Griffith der Königin gegenüber hervor (IV, 2). Wolseys Sturz läßt den bessern Teil seiner Seele hervortreten und erweckt die Wahrheit, die er so oft verleugnete, in seinem Gewissen. Über ihn macht J. Thümmel[1] die Bemerkung: „Nachdem seine Falschheit offenkundig geworden, schickt sich die 'scharlachne Sünde' zur Umkehr an, jedoch auch hierbei zeigt sich seine Reue nur erheuchelt. Wenn er ausruft:

Hätt' ich nur Gott gedient mit halb dem Eifer,
Den ich dem König weiht', er gäbe nicht
Im Alter nackt mich meinen Feinden preis,

---

die Furcht vor Mars und seinen Kreaturen und es wagt nicht zu thun was meine Zunge prahlt." Während Falstaff nach dem Schiffbruche seiner Hoffnungen und Wünsche zuletzt zur reuevollen Erkenntnis seiner Vergangenheit gelangt, beruhigt sich Parolles nach seiner Entlarvung und Niederlage mit der bloßen Erkenntnis seiner Erbärmlichkeit und gründet auf dieselbe eine neue Lebensbahn (IV, 3):

Wäre groß mein Herz,
Jetzt bräch' es. Mit der Hauptmannschaft ist's aus;
Doch soll mir Speis' und Trank und Schlaf gedeihn,
Als wär' ich Hauptmann; nähren muß mich nun
Mein nacktes Selbst. Wer sich erkennt als Prahler,
Der nehm' ein Beispiel dran; es kann nicht fehlen,
Kein Großmaul weiß sein Eselsohr zu hehlen.
Verroste, Schwert, und Scham, fahr hin; Glück auf;
Beginn als Narr den neuen Lebenslauf,
Dann sind noch Platz und Unterhalt zu Kauf. —

1) Vorträge über Shakespeare-Charaktere, Halle 1881, p. 191.

wenn er ferner dem Staatssekretär Cromwell die Lehre an den Kopf wirft:

Dein Ziel sei ist immer Ziel auch deines Landes,
Wie deines Gottes und der Wahrheit —

so klingt dies aus dem Munde dieses verlogenen, verräterischen Strebers fast wie Ironie und daß

Sein Sinn fortan zum Himmel streben soll,

kann man dem bankrotten Gesellen um so weniger glauben, als diese bußfertigen Stoßseufzer offenbar darauf berechnet sind, zur Milderung seiner Acht dem Könige hinterbracht zu werden. — Mindestens hat bei diesem Kabinettstück der Falschheit die sicherlich nicht aus dem Innern hervorgehende Buße auch nicht den mindesten sittlichen Wert."

Mit diesem Urteil Thümmels stimmt die Meinung und Darstellung Shakespeares keineswegs überein. Als Wolsey die „Acht", welche seinen Sturz begleitet, von Suffolk erfahren hat, bleibt er allein; in einem Monologe, ohne von andern gehört zu werden, spricht er zu sich selbst (III, 2):

Fahr wohl, auf ewig wohl all meine Größe.
Das ist des Menschen Schicksal: Heute treibt er
Die zarten Hoffnungsknospen; morgen blüht er
Dicht überwuchert von der ros'gen Pracht.
Am dritten Tag kommt Frost, tödlicher Frost.
Der, wenn der Mensch behaglich sicher wähnt,
Schon reife seine Größe, knickt die Wurzel
Und stürzt ihn so wie mich. Ich wagte mich
Gleich kecken Knaben, die auf Blasen schwimmen,
Schon viele Sommer in das Meer des Ruhms;
Doch viel zu tief. Mein aufgeblas'ner Stolz
Platzt' endlich unter mir und giebt mich jetzt
Erschöpft und aufgebraucht dem wilden Strom preis,
Der mich auf ewig birgt in seiner Flut.
Ich hass' euch, eitler Ruhm und Pomp der Welt.
Neu öffnet sich mein Herz. Wie elend ist
Der Arme, der an Fürstengunst sich hängt!
Zwischen der Fürsten gnäd'gem Blick und Lächeln
Nach dem wir haschen, und dem Sturze liegt
Mehr Angst und Furcht als Krieg und Weiber schaffen.
Und wenn er fällt, fällt er wie Luzifer
Ohn' alle Hoffnung. (W. Hertzbergs Übers.).

An der Wahrheit und Aufrichtigkeit dieser Konfessionen des erweckten Gewissens, die zum Teil an die Worte des Lord Hastings in Richard III. erinnern (vgl. p. 504) ist nicht im mindesten zu zweifeln. Wolseys Herz hat durch seinen Sturz sich neu eröffnet. Sein Gewissen hat die Grundwurzel seines übeln Thuns erkannt, den unmäßigen Ehrgeiz. Er sieht in seinem Sturze eine Strafe für seine Missethaten und nimmt sie willig auf:

Der König ward mein Arzt;
Demütig dank' ich ihm. Von diesen Schultern,
Zerborstnen Säulen, nahm mitleidig er
Lasten wie sie kein Schiff trägt — zu viel Ehre.
O, 's ist 'ne Bürde, Cromwell, eine Bürde
Zu schwer für den, der auf den Himmel hofft.

Da er durch die Strafe, die er in seinem Sturze erfährt, seine Vergehungen gesühnt zu sehen hofft, ist sein Gewissen „still und ruhig" (still and quiet). „Jetzt kenn' ich mich und in mir fühl' ich Frieden, hoch über irdische Würden." Seine Äußerungen gegen Cromwell sind aufrichtig und ist kein Grund vorhanden anzunehmen, daß sie darauf berechnet sind dem Könige zur Milderung seiner „Acht" hinterbracht zu werden. Er hat es tief erkannt, daß Ehrgeiz und Egoismus seinen Charakter die verderbliche Richtung gegeben hatten. „Sieh meinen Fall", sagt er zu Cromwell, „und sieh, was mich gestürzt! Cromwell, beim Himmel, wirf von dir den Ehrgeiz, er stürzte Engel selbst." Die an Cromwell gerichteten Ermahnungen sind um so aufrichtiger, je mehr sie aus dem gewissen Bewußtsein stammen, daß ihm die Tugenden, die er empfiehlt, gefehlt hatten. Die Wehmut und den Schmerz, den er über seinen Sturz empfindet, über das Elend, daß er „im Alter nackt seinen Feinden preisgegeben ist", überwindet er durch fromme Erhebung des Gemüts:

Schon ist zerstoben
Der Hofgunst Wahn; mein Hoffen wohnet droben.

„Er war nie glücklich", sagte Campian bei Holinshed von ihm, „bis zu seinem Sturze. In diesem zeigte er solche Selbstbeherrschung und endete so tadellos, daß die Stunde seines Todes ihm mehr Ehre einbrachte als aller Glanz seines früheren Lebens." Im Sinne die-

ser Worte des Chronisten schildert Griffith Wolseys beruhigtes Gewissen bei seinem Tode (IV, 2):

„Er gab reuevoll in stiller Selbstbetrachtung,
In Schmerz und Thränen nun der Welt die Ehren
Zurück, doch sein unsterblich Teil dem Himmel
Und schlief in Frieden ein.
— — — — — — —
Sein Sturz hat wahres Glück auf ihn gehäuft;
Denn jetzt, nicht eher, fand er selbst sich wieder
Und kostete die Segnung, klein zu sein.
Und größ're Ehr', als je ein Mensch verleiht,
Fand er als Greis: Er starb in Gottesfurcht.[1]

Wie in Wolseys Charakter kommt das verurteilende Gewissen mit aller Stärke, Reue und Vernichtung auch in Enobarbus (in Antonius und Kleopatra) zur Erscheinung. Er ist einer der Untergebenen des Antonius, der als Freund desselben bezeichnet wird. Sein scharfes Urteil erkennt den Charakter des Antonius vollständig. Er sieht, daß das Glück von ihm weicht, da er durch seine Leidenschaft sich selbst verließ; er sieht, daß auch der Verstand den Antonius geflohen hat. Durch diese Einsicht kommt Enobarbus in Streit mit seiner Redlichkeit; „die Pflicht, die fest an Thoren hält", das ist die gefahrvolle Meinung des Enobarbus (III, 11), „macht Treue zur Thorheit selbst;" aber noch sagt ihm sein Gewissen: „wer ausdauern kann, standhaft zu folgen dem gefallnen Fürsten, besieget den, der seinen Herrn besiegt, und erntet einen Platz in der Geschichte." Aber dieses Wissen ist unwirksam; Enobarbus verläßt seinen Herrn und geht zu Octavius Cäsar über. Von Antonius werden ihm seine Schätze nachgesandt; „dein Imperator", sagt der benachrichtigende Soldat zu Enobarbus (IV, 7), „bleibt doch ein Zeus." Das verurteilende Gewissen des Enobarbus entfaltet die heftigste Reue. Diese Reue ist um so bedeutsamer, je energischer und zum Spotte geneigter die Natur der Enobarbus gewesen war.

1) Vortrefflich hat W. Hertzberg (Einleit. zur Übersetzung Heinrichs VIII., Berlin 1868, p. 11) den Charakter Wolseys, wie er bei Shakespeare nach seinem Sturze hervortritt, gegen die falsche Auffassung F. Kreyssigs verteidigt. Vergl. auch Gervinus, Shakespeare, Leipzig 1849, 2. p. 346.

Diese Reue äußert sich in erschütterter Gesinnung und in erschütternder Rede (IV, 7):

Ich bin der größte Bösewicht auf Erden —
Und fühl' es selbst am tiefsten. O Anton,
Du Schacht der Huld, wie hätt'st du meiner Treue
Gelohnt, wenn du die Niederträchtigkeit
Mit Golde krönst! Wie ist mein Herz beengt!
Bricht's nicht von dem Gedanken, soll ein andres
Es rascher noch als der Gedanke treffen;
Doch der Gedanke wird es thun, ich fühl's.
Ich fechten gegen dich? Nein, einen Graben
Such' ich und sterbe drin; der schmutzigste
Ziemt meinem letzten Lebensakt am besten.

Die tiefe Reue bringt dem Enobarbus den Tod. Als seine Strafe will er seinen Verrat von der Welt als unvergessen gezeichnet wissen (IV, 9):

Bezeuge mir's, o segensreicher Mond,
Wenn einst die Nachwelt treuvergess'ner Männer
Mit Haß gedenkt, — der arme Enobarbus
Bereut vor deinem Antlitz.
Du höchste Herrscherin wahrhafter Schwermut,
Den gift'gen Tau der Nacht geuß über mich,
Damit das Leben, meinem Willen feind,
Nicht länger auf mir laste! Wirf mein Herz
Wider den harten Marmor meiner Schuld!
Gedörrt von Gram zerfall' es dann in Staub,
Mit ihm der böse Sinn! O Marc Antonius,
Du, edler als mein Abfall schändlich ist,
Vergieb du mir in deinem eigen Selbst,
Doch laß die Welt mich zeichnen in die Reih'n
Der falschen Diener und der Überläufer! —

Das verurteilende Gewissen verbunden mit innerlicher Umkehr ist in dem Charakter des Coriolan zur Darstellung gelangt. Coriolans Leidenschaft, ist wie die Leidenschaft des Achilles, die Rache. Eine gesteigerte Persönlichkeit von hervorragender Manneskraft, kriegerischer Tüchtigkeit, aristokratischen Stolzes kann er, seiner Verdienste sich bewußt, die Niederlage und Verbannung nicht ertragen, welche er von dem römischen Volke durch die Tribunen erfährt. Er dürstet nach Rache, verbindet sich mit den Feinden seines Vaterlandes

und bedroht dasselbe mit den äußersten Gefahren. Er beweist die Heftigkeit seiner rachsüchtigen Gesinnung, indem er die Freunde, die das Vaterland retten wollen, Cominius und Menenius mit Kälte und Starrheit abweist. Auch als seine Mutter, Gattin und sein Sohn für das Heil des Vaterlandes flehend herannahen, sucht er alle Empfindung für sie in seinem Herzen zu unterdrücken: „Fort, Empfindung", ruft er aus (V, 3), „brecht, all' ihr Band' und Rechte der Natur! Starrsinn allein sei Tugend!" Aber schon der Anblick der Mutter, Gattin und des Sohnes läßt ihn empfinden, daß er „nicht festerer Stoff ist als andere Menschen" (V, 3). „Blut meines Herzens", sagt er zu Virgilia, „vergieb mir meine Grausamkeit! Doch sage drum nicht: Vergieb den Römern!" Der Rede seiner Mutter kann sein erwecktes Gewissen nicht Widerstand leisten. Sie hält ihm zunächst den tiefen Zwiespalt vor, in den er die Seinen durch seine Bedrohung des Vaterlandes gebracht hat. Die Liebe zu ihm und zum Vaterlande, das Gebet zu den Göttern für ihn und für das Vaterland sind nicht mehr in Einheit, sind vielmehr unnatürlich zerrissen. Volumnia, als das Gewissen Coriolans, weist ihn ferner auf den Fluch hin, der seiner That folgen wird (V, 3):

Gewiß ist nur, daß, wenn du Rom eroberst,
Du einen Namen ernten wirst als Lohn,
Dem Flüche folgen, so oft man ihn nur nennt,
Von dem die Chronik schreibt: „Der Mann war edel,
Sein letzter Frevel aber löscht dies aus,
Zerstört hat er sein Vaterland; sein Name
Bleibt aller Zeiten Abscheu."

Volumnia weist zuletzt auf die Strafe der Götter hin, welche Coriolan erfahren wird, wenn er der Mutter die Pflichterfüllung weigert, auf welche Mütter Anspruch haben.

Coriolans Rachegesinnung ist gebrochen; sein Gewissen, durch die Pietät erweckt, verwirft die gegen das Vaterland beabsichtigte That. An der erwärmenden Sonne der Pietät hat das erkaltete Gefühl der Vaterlandsliebe in seiner Brust sich wieder belebt. Er weiß es, daß der Friede, den er schließt, ihm Gefahren, wohl gar den Tod bringen wird. Aber er schwankt nicht dem reinen und

menschlichen Zuge seiner Seele zu folgen. — Coriolan ist der Achilles Shakespeares. Überwältigend tapfer wie dieser, eine stolz aufgerichtete Persönlichkeit sucht der Beleidigte Rache wie Achilles. Wenn Coriolan den Cominius und Menenius mit ihren Bitten für das Vaterland abweist, wird man an die Härte erinnert, mit welcher Achilles die Gesandten des Agamemnon, welche Versöhnung suchen und bieten (Ilias IX, 225 fg.), unversöhnlich behandelt. In die Rache, mit welcher Achilles den Hektor verfolgt, der ihm den Freund Patroklus im Kampfe getötet hat, ist die Drohung eingeschlossen, daß er den Leichnam des Hektor nicht den Seinen zur Bestattung übergeben, sondern den Vögeln und Hunden zur Beute hinwerfen werde (Ilias XXII, 260—354); aber die reine Menschlichkeit siegt über die Roheit durch die Pietät; als Priamus in dem Zelte des Achilles erscheint, um den Leichnam des Hektor mit Lösegeld zu erbitten, gedenkt Achilles beim Anblick des greisen Königs voll Sehnsucht des eignen Vaters und die Pietät erfüllt dem unglücklichen Priamus die ausgesprochene Bitte (Ilias XXIV, 503 fg.). —

Das strafende Gewissen, welches den Verrat des Vaterlands, die Verbindung mit dem Feinde desselben verurteilte, hatte Shakespeare bereits in dem Drama „König Johann" in den Personen Salisburys, Pembrokes, Bigots dargestellt. Sie haben den König, in dem sie den Urheber des Todes des Prinzen Arthur sehen müssen, verlassen; sie wollen „seinen dünnen, schmutzigen Mantel mit ihren reinen Ehren nicht verbrämen, noch folgen seinem Fuß, der Stapfen Bluts, wo er nur wandelt, nachläßt" (IV, 3). Aber Salisbury verurteilt diese That und die Entschuldigung derselben durch die Verderbnis der Zeit läßt das harte Unrecht nur stärker hervortreten. Das Gewissen Salisburys ergießt sich in verurteilenden Klagen (V, 2):

Ist es nicht Jammer, o bedrängte Freunde!
Daß wir, die Söhn' und Kinder dieses Eilands,
Solch eine trübe Stund' erleben mußten,
Wo wir auf ihren milden Busen treten
Nach fremdem Marsch, und ihrer Feinde Reihn
Ausfüllen, (ich muß abgewandt beweinen
Die Schande dieser notgedrungnen Wahl)
Den Adel eines fernen Lands zu zieren,

Zu folgen unbekannten Fahnen hier?
Wie, hier? — O Volk, daß du von hinnen könntest!
Daß dich Neptun, des Arme dich umfassen,
Wegtrüge von der Kenntnis deiner selbst
Und würfe dich auf einen Heidenstrand,
Wo diese Christenheere leiten könnten
Der Feindschaft Blut in eine Bundesader,
Und nicht es so unnachbarlich vergießen.

Den Vorwurf, den Faulconbridge gegen Salisbury und seine Genossen ausspricht, können sie nicht zurückweisen (V, 2):

Und ihr, abtrünn'ge, undankbare Art,
Blutdürst'ge Neros, die den Leib zerfleischen
Der Mutter England, werdet rot vor Scham!

Als sie erfahren, daß sie vom Dauphin verraten sind und ihr Leben von ihm bedroht ist, kehren die Abtrünnigen zum König und zu ihrer Pflicht zurück.

Das verurteilende Gewissen in seiner ganzen Stärke, Wahrheit und Fruchtbarkeit tritt in Posthumus auf (vgl. p. 397). Auch in seinem Gewissen hat das Vaterland eine mitwirkende Thätigkeit. In seiner Selbstverurteilung sind mehrere Hauptmomente hervorzuheben. Er ist durch Jachimos Verrat von Imogens Schuld überzeugt worden; aber trotz dieser Überzeugung bereut er seinen Befehl an Pisanio, nach welchem er Imogen für getötet halten muß. Von der Schuld Imogens überzeugt, gedenkt er seiner eignen Fehler und beklagt schmerzlich, daß er Imogen durch den Tod die Gelegenheit zu bereuen entrissen hat (V, 1):

Götter, hättet ihr
All meine Schuld gestraft, so hätt' ich nicht
Gelebt um dies zu thun, so hättet ihr
Mein edles Weib verschont, um zu bereun,
Und mich getroffen, mich Unseligen,
Der eure Rache mehr verdient.

Er wünscht sich den Tod; wie Philoktet bei Äschylus[1] nennt er ihn den sichern Arzt (the sure physician V, 4); aber seine Todessehn-

1) Aeschyli tragoediae. Rec. G. Hermannus, Berol. 1859, 1 p. 379 (fragm. 270):

sucht ist nicht wie die des Angelo, der durch den Tod von der längeren Prüfung seiner Schande befreit sein möchte (Maß für Maß V, 1); nicht wie die des Othello, der nach der Ermordung Desdemonas verzweifelt im Tode Glückseligkeit sieht (V, 2) und sich selbst tötet; Posthumus sieht in dem Tode, den er in der Schlacht zu finden hoffte, den er in den Ketten des Gefängnisses als den Schlüssel bezeichnet, der seine Eisen löst und ihn zur Freiheit führt, ein Mittel der Buße, um das er die Götter bittet. Er wünscht durch den Tod die Götter zu versöhnen und ihre Vergebung zu erlangen (V, 4):

Euch genug zu thun,
Wenns meiner Freiheit Hauptbedingung, nehmt
Von mir nicht strengre Buße als mein Alles.
Ihr seid ja milder als der harte Mensch,
Der vom bankrotten Schuldner nimmt ein Drittel,
Ein Sechstel, Zehntel, daß er sich erhole
An dem Erlaßnen: dies begehr' ich nicht;
Fürs teure Leben Imogens nehmt meins,
Und ist's so teuer nicht, ist's doch ein Leben,
Das ihr geprägt. Man wägt auch unter Menschen
Nicht jede Münze, nimmt die leichten auch
Des Stempels wegen; um so eher nehmt
Den meinen, euer Werk. Und so, ihr Ew'gen,
Wenn ihr die Rechnung annehmt, nehmt mein Leben
Und löscht die Schuldhaft aus.
(Übers. von O. Gildemeister.)

Das weitere Moment seiner Selbstverurteilung tritt ein, als er aus dem eigenen Munde Jachimos erfährt, daß er betrogen worden, daß Imogen keusch und unschuldig, daß er nicht Rächer, sondern Mörder war; sein Gewissen fordert leidenschaftlich vom König die stärkste Strafe (V, 5):

Gebe Strick mir, Messer, Gift
Ein biedrer Richter! König, sende fort
Nach ausgesuchten Foltern: ich bin der,

ὦ Θάνατε Παιάν, μὴ μ' ἀτιμάσῃς μολεῖν.
μόνος γὰρ εἶ σὺ τῶν ἀνηκέστων κακῶν
ἰατρός, ἄλγος δ' οὐδὲν ἅπτεται νεκροῦ.

Der alles, was die Welt verabscheut, adelt,
Da weit verworfner ich! Ich bin der Posthumus,
Der dir dein Kind erschlug.

Er bittet den König nicht um Gnade; er macht nicht geltend, welchen Dienst seine Tapferkeit dem Vaterlande geleistet hatte; unbekannt, ohne Ruhm, unbetrauert, mit dem Grundsatze: „groß von innen, außen klein", hatte er in der Schlacht sterben wollen; erst als er weiß, daß Imogen lebt, nennt er sich dem Könige als denjenigen, der in britischer Bauerntracht gekämpft hatte, und ruft Jachimo zum Zeugen auf, den er in der Schlacht besiegt, dessen Leben er aber verschont hatte. Wie er die Gnade und Vergebung der Götter in anderm Sinne, als er erfleht — erlangt hat, so ist sein Sinn und sein Gewissen gegen den frevelhaften Urheber aller seiner Leiden, gegen Jachimo mit Versöhnlichkeit erfüllt (V, 5):

Knie nicht vor mir:
Die Macht, die ich besitz', ist dich verschonen;
Und meine Rache, dir verzeihen. Lebe,
Sei besser gegen andre.

Wir dürfen annehmen, daß die verzeihende Mahnung des Posthumus in Jachimo sich erfülle. Das verurteilende Gewissen ist in ihm mit Sinnesänderung verbunden.

Es ist schon von den Alten ausgesprochen worden, daß das böse Gewissen feig mache.[1] In der Person des Jachimo ist dieses in der evidentesten Weise dargestellt worden. Er spricht es selbst aus (V, 2):

Die schwere Last der Schuld in meiner Brust
Raubt mir die Mannheit. Ich betrog ein Weib,
Die Fürstin dieses Landes. Seine Luft
Schwächt mich, aus Rache. Hätte sonst der Bauer,
Ein plumper Tölpel, mich in meiner Kunst
Besiegt?

1) Menander (Meineke, Fragmenta comicorum Graecorum 4 p. 257):
ὁ συνιστορῶν αὑτῷ τι, κἂν ᾖ θρασύτατος,
ἡ σύνεσις αὐτὸν δειλότατον εἶναι ποιεῖ.

Aber er versöhnt durch den Wunsch die verräterische That, durch welche er Posthumus betrog, zu bekennen, da sie im Schweigen ihn quält. Des Gewissens Druck (the heavy conscience V, 5) beugt sein Knie vor Posthumus; mit seinem Leben will er seine Schuld tilgen.

Das verurteilende Gewissen mit ächter Reue und Buße verbunden und daher mit fruchtbarem Erfolg gekrönt ist auch in der Person des Leontes im Wintermärchen dargestellt. Leontes hat sich in dem Wahne verstockt, daß seine Gemahlin ihm untreu und mit dem Gastfreunde Polyxenes des Ehebruchs schuldig sei. Dieser Wahn verdunkelt sein klares Urteil und sein Gewissen; wie wir es bei Richard II. fanden, daß andere Personen wie Gaunt und Carlisle gleichsam das stellvertretende Gewissen des Königs waren, so finden wir unter andern Verhältnissen dieselbe Erscheinung in Bezug auf Leontes. Als Leontes dem Camillo gegenüber seine Gemahlin beschuldigt, ruft dieser entrüstet aus (I, 1):

Nie ständ' ich wohl dabei und hörte so
Beschimpfen meine höchste Fürstin; nein,
Zur Rache schritt ich schnell. Bei meinem Leben,
Nie spracht ihr etwas, das euch wen'ger ziemte;
Es wiederholen wäre Sünde, greulich
Wie jene, wär' sie wahr.

Als das Gewissen des Königs spricht Paulina in seiner Gegenwart aus (II, 3):

Nur einen seh' ich hier, das ist er selbst,
Der sein' und seiner Kön'gin heil'ge Ehre,
Des Sohns, der Tochter, der Verleumdung opfert,
Die schärfer sticht als Schwerter — nicht gewillt
(Denn wie die Sache steht, ist es ein Fluch,
Daß man ihn nicht kann zwingen) seinem Wahn
Die Wurzel abzustechen, die so faul
Im Kern wie Stein und Eiche je gesund.

Ebenso treten die übrigen Hofleute, wie Antigonus und andere, gegen den Wahn des Leontes auf und die Königin selbst in ihrer Unschuld beruft sich auf die Mächte des Himmels (III, 2):

Wenn Himmelsmächte
Sehn unser menschlich Thun (sie schaun herab),
So wird, ich zweifle nicht, die falsche Klage
Beschämt einst vor der Unschuld stehn und zitternd
Vor der Geduld die Tyrannei.

Hermione wendet sich an das Gewissen des Königs (I appeal to your own conscience, Sir; III, 2) mit der Aufforderung der Frage:

Mit welch unziemlichem Entgegentreten
Verging ich mich, daß man mich also deutet;
Wenn's nur ein Haar breit war jenseit der Ehre,
Sei's That, sei's Wille nur im Weg des Unrechts,
So werde Stein das Herz jedweden Hörers
Und ekel sei mein Grab dem nächsten Blutsfreund!

Alle diese Mahnungen aber bleiben ohne Eindruck auf das verstockte Gewissen des Leontes, ja sie fördern noch seine eigensinnige, rechthaberische Tyrannei. Den Polyxenes hatte er durch Camillo töten lassen wollen; die Flucht beider vermehrt seinen Wahn; er bricht die Versprechungen, die er Camillo gegeben hatte; er argwöhnt, daß alle gegen ihn verschworen seien und ihm nach dem Leben trachten; er will den Tod seiner Gemahlin; die Tochter, die sie ihm geboren, erklärt er für einen Bastard des Polyxenes und läßt sie durch Antigonus aussetzen; er erklärt das Orakel des Apollo, zu dem er im Wahne seines Rechts gesandt hatte, um durch den Ausspruch des Gottes die Menge zu befriedigen, für falsch, da es die Unschuld Hermiones klar und unzweideutig ausspricht, und beleidigt die Gottheit. Auf dieser Höhe seiner Hybris erfaßt ihn die Wahrheit des Orakels und zunächst ein Teil desselben geht in dem Tode seines Sohnes in Erfüllung. Seinem verdunkelten Gewissen ist jetzt durch Thatsachen die Klarheit gebracht; seine wahnbetörte, trotzige Gesinnung geht von dem Gotte gestraft in tiefe Reue und zum Bekenntnis seiner schweren Vergehungen über (III, 2), das er in der Gerichtsversammlung ausspricht:

Apollo zürnt, der Himmel selber schlägt
Mein ungerechtes Thun.
Zu viel hab' ich dem eignen Wahn geglaubt.

O verzeih, Apollo!
Verzeih die Lästrung gegen dein Orakel!
Ich will Polyxenes versöhnen, will
Neu um die Gattin werben, will Camillo
Heimrufen, — hört es, er war treu und menschlich.
Durch Eifersucht zu Rach' und Blutgedanken
Gerissen, rief ich mir Camillo auf
Polyxenes, den Teuren, zu vergiften.

In Bezug auf die plötzliche Sinnesänderung des Leontes haben einige Kritiker die erschöpfende Motivierung vermißt und einen Widerspruch gegen die psychologische Erfahrung behauptet.[1] Man mag aber sich erinnern, daß Leontes inmitten seiner leidenschaftlichen Verblendung schon ein unsicheres Denken über die Berechtigung seines Argwohns zu erkennen giebt, indem er an den Ausspruch des Orakels sich wendet, daß an die Stelle seines eigensinnigen Wollens schon Nachgiebigkeit tritt, indem er das Kind auf Bitten seiner Hofleute nicht verbrennen lassen will, sondern aussetzen läßt und sein Schwanken in den Worten ausdrückt (II, 3):

Ich bin nur Feder jedem Hauch des Windes.

Das verurteilende Gewissen tritt in ihm in derselben Stärke auf, mit welcher er früher seinem leidenschaftlichen Wahne hingegeben war; es äußert sich in tiefer Reue, in dem nichts entschuldigenden Sinne für Wahrheit, in der langjährigen Ausdauer frommer Buße. Seine Reue ist die echte; in Maß für Maß schildert der Herzog das Wesen echter Reue der Julia (II, 3): sie soll ihr Unrecht bereuen; aber

nur darum nicht bereu' es,
Weil dich die Sünd' in diese Schmach geführt;
Solch Leid sieht auf sich selbst, nicht auf den Himmel,
Und zeigt, des Himmels denkt man nicht aus Liebe,
Nein, nur aus Furcht.

Eine solche Reue empfindet Leontes; sie verschließt sich nicht der herben Wahrheit; in Paulinas leidenschaftlicher Verurteilung seiner Vergehungen (III, 2) erkennt er die Wahrheit an:

1) So H. Bulthaupt, Dramaturgie der Klassiker 2 p. XXXIII. Vergl. dagegen die Bemerkungen v. Friesens; Shakespeare-Studien 3 p. 498 fg. und Gervinus, Shakespeare (1850) 4 p. 240.

Du kannst zu viel nicht sagen, ich verdiene
Die Flüche aller Zungen.

Und in Bezug auf Camillo bekannte er (III, 2):

Wie glänzt er rein
Durch meinen Rost! und seine Frömmigkeit
Wie färbt sie schwärzer meine Missethaten.

Seine Buße sucht Versöhnung mit Polyxenes, dem Grabe seines Sohnes und der Hermione, welche er für gestorben halten muß, widmet er einen frommen Dienst der Trauer;

Einmal des Tags besuch' ich
Die Gruft, die sie verschließt, und Thränen, dort
Vergossen, sei'n mein Labsal: und so lange
Natur ertragen kann die heil'ge Feier,
Gelob' ich täglich sie zu halten.

Daß die ausdauernde Buße eines fruchtbar verurteilenden Gewissens auch durch das wiederhergestellte Glück des Königs belohnt wird, gehört der dichterischen Komposition Shakespeares an, während in der Erzählung R. Greenes die der Untreue angeklagte Königin stirbt und Leontes nach der Rückkehr der Tochter in das Vaterland in Verzweiflung endet.

Bei einigen Charakteren nehmen wir wahr, daß das verurteilende Gewissen mit einer gewissen Plötzlichkeit auftritt, welche manchen Kritiker stark verstimmt hat. In den frühesten Dramen Shakespeares finden wir diese Erscheinung in schroffer Weise. Sie wird in dem Charakter des Proteus in dem Lustspiel „Die beiden Edeln von Verona" durch den Wankelmut erklärt, der den Proteus kennzeichnet. Seine Liebe zu Julien schwindet plötzlich durch seine Liebe zu Silvia (II, 4); um sie zu gewinnen verrät er seinen Freund Valentin, und will Silvia, die Verlobte desselben, mit Gewalt erwerben; Valentin tritt als Retter Silvias auf; entrüstet wirft er dem Proteus seinen Verrat der Freundschaft vor; durch die Rede desselben erschüttert kommt Proteus zur Besinnung; sein Gewissen wird erweckt und er verurteilt sich selbst mit Reue (V, 4):

O Scham und Schuld vernichtet mich! —
Vergieb mir, Valentin; wenn Herzensreue
Genügen kann die Sünde abzubüßen,

So sieh mein Leid; die Schuld ist größer nicht
Als jetzt mein Schmerz.

Valentin ist sofort ausgesöhnt:

Wen Reue nicht entwaffnen kann, dem frommt
Nicht Erd' noch Himmel; beide fühlen mild;
Durch Reue wird des Ew'gen Zorn gestillt.

Proteus kehrt zur Liebe Juliens zurück.

In „Wie es euch gefällt" sind es zwei Personen, in welchen die Plötzlichkeit des verurteilenden Gewissens ohne vorhergegangene Motivierung auftritt, Oliver und der Herzog Friedrich. Die bösartige Gesinnung des Oliver wird durch den Edelmut des von ihm verfolgten und ihn rettenden Bruders Orlando besiegt und umgewandelt (IV, 3); vom Herzog Friedrich wird erzählt (V, 4), daß er seinen von ihm vertriebenen Bruder mit einem Heere fangen und mit dem Schwerte tilgen wollte, daß ihm aber ein alter heiliger Mann begegnete, „der ihn nach einigem Gespräch bekehrt von seiner Unternehmung und der Welt."

Die Plötzlichkeit des erwachenden und verurteilenden Gewissens ist am auffallendsten in dem Charakter des Bertram in „Ende gut, Alles gut." Es spricht sich in den wenigen Worten aus, die er (V, 3) an Helena richtet: „O kannst du mir verzeihn!" Das frühere Leben Bertrams, seine Verblendung dem gewissenlosen Verführer Parolles gegenüber, seine Zuchtlosigkeit und Lüge sind nicht geeignet uns zu der Überzeugung zu stimmen, daß dieser flache Charakter eine innere Umkehr erfahren habe. Wir haben mit H. v. Friesen[1] nur die Erklärung, daß Ende gut, Alles gut in Betreff dieses Charakters der ersten Periode des Dichters angehört, in welcher wie bei Proteus die Charakteristik ihre volle Tiefe noch nicht erlangt hat. Das Letztere möchten wir nicht von Katharina in der Widerspenstigen Zähmung sagen. G. Rümelin bemerkt:[2] „Shakespeare läßt einen völligen Hausteufel zu einem Engel von Milde und Sanftmut werden, und das ist unmöglich." Wir rufen gegen diese Bemerkung

1) Shakespeare-Studien 2 p. 360 fg.
2) Shakespeare-Studien p. 165.

v. Friesens Erörterungen ins Gefecht, welcher feinsinnig nachgewiesen hat,[1] wie in Katharinas Gemüte eine innere Umwandlung vor sich geht. Ihr Gewissen ist durch richtigere Empfindung zur Verurteilung ihres störrischen Sinnes gelangt, aber immerhin mag die didaktische Tendenz (V, 2) befremden, mit welcher sie von der Neigung des Dichters zur Rednerin über die Pflichten der Frauen gemacht wird.

Was wir in den bisher betrachteten Charakteren wahrgenommen haben, die Regungen und die Thätigkeit des verurteilenden Gewissens, bezeichnet in seiner Fülle und Ausdehnung eine große Eigentümlichkeit der Poesie Shakespeares, durch welche er sich von seinen Vorgängern im sechzehnten Jahrhundert unterscheidet. Diese Vorgänger, wie Christopher Marlowe, haben das leidenschaftliche, verbrecherische Thun bis über die Grenzen des Menschen hinaus dargestellt, aber oft ohne die Bewegungen des Gewissens. Marlowes Tamerlan (Tamburlaine the Great) schreitet erobernd wie ein Unsinniger durch die Welt, alle Gottes- und Gewissensgebote unter die Hufe seiner Kriegsrosse stampfend. „Auf einem Felde, dessen Oberfläche ein flüssiger Purpurschleier und die Hirnschalen umgebrachter Menschen bedecken sollen, will er seinen Königsthron errichten; und wer darauf sich zu setzen denkt, muß erst im Blute waten bis ans Kinn. Er würde eher durch Blutlachen schwimmen, aus Leichen Brücken bauen, zu deren Bogen er Türkenbeine nähme, er würde eher alles thun als seinen Königstitel verlieren wollen.“[2] Aber dieser Held der wüstesten und grausamsten Eroberungswut muß doch sterben. Nicht die leiseste Regung des Gewissens ist wahrzunehmen; vielmehr ergeht er sich in Ausdrücken der Empörung gegen die Mächte des Himmels, die er erstürmen will:

---

1) Shakespeare-Studien 2 p. 374 fg.

2) Vergl. H. Taine, Geschichte der englischen Literatur, bearbeitet von L. Katscher, Leipzig 1878, 1 p. 379.

Welch dreister Gott quält meinen Körper so
Und will den mächt'gen Tamerlan besiegen?
Soll Krankheit mich als Menschen nun erproben,
Mich, den Entsetzen man der Welt genannt?
Techelles, und ihr andern, hebt die Schwerter,
Bedräuend den, der meine Seele plagt.
Auf, laßt des Himmels Mächte uns erstürmen![1]

„Steckt schwarze Fahnen am Firmament auf", fährt er fort, „als Zeichen des Götterblutbads! Kommt, führt mich zum Kampfe gegen die Götter, da sie so neidisch sind gegen die Gesundheit Tamerlans." [2]

In der Tragödie „der Jude von Malta" tritt die vollendete Gewissenlosigkeit des Barabas in dem geschäftsmäßigen Verbrechersinne, in der Freude am Bösen und in einem unbußfertigen Tode hervor.[3] Der Unterricht, den er seinem Sklaven Ithamore in der Bosheit erteilt, findet einen hinlänglich vorbereiteten und fruchtbaren

1) Vgl. Klein, Geschichte des englischen Dramas, Leipzig 1876, 2 p. 660.

2) The Works of Christopher Marlowe by Alexander Dyce, London 1870, p. 71.

3) „Was mich betrifft", sagt Barabas II, 3 zu Ithamore (E. v. Bülow, Alt-Englische Schaubühne 1 p. 337),

„Ich gehe nächtlich um
Und töte Kranke, die am Wege stöhnen;
Zuweilen geh' ich und vergifte Brunnen;
Und dann und wann, zu pflegen Christendiebe,
Verlier' ich gern ein paar von meinen Kronen,
Daß, wandle ich in meiner Gallerie,
Ich sie gefesselt seh' vorübergehn.
In meiner Jugend lernt' ich Medizin
Und praktiziert' erst in Italien;
Da ward die Priesterschaft durch Leichen reich,
Und Totengräber hatten stets zu thun
Mit Totenglockenziehn und Gräbergraben.
Nach diesem ward ich ein Ingenieur,
Und in den Kriegen Frankreichs mit den Deutschen,
Angeblich Karl dem Fünften beizustehn,
Erschlug ich Freund und Feind durch meine List.
Nach diesem dann ward ich ein Wucherer

Boden und trägt entsprechende Früchte.[1] Man muß gestehen, daß aus dieser Schule des Barabas Aaron in Shakespeares Titus Andronikus hervorgegangen ist. Er ist ein Gottesleugner; er möchte ein Teufel sein, „wenn's Teufel giebt" (V, 1); er rühmt und freut sich seiner Verbrechen, wie Barabas (V, 1); die an Titus von ihm begangene Unthat erregt in ihm unerhörtes Lachen (V, 1), wie ähnliches Ithamore von sich erzählt; er verflucht den Tag, an dem er besondre Bosheit nicht beging (V, 1), und stirbt wie Barabas ohne Reue, auf seine Verbrechen stolz, ein gewissenloses Ungeheuer. Aber Shakespeare hat den Boden, auf welchem der Riesen-

---

Und mit Erpressen, Täuschen, Hintergehn
Und Streichen, die zur Mäkelei gehören,
Füllt' ich die Kerker an mit Bankrottierern,
Und legte Spittel an von jungen Waisen;
Und jeden Mond ward ziemlich einer toll,
Und hie und da hing einer sich aus Gram,
Auf seine Brust ein lang Verzeichnis heftend,
Wie ich mit Zinsen ihn gepeiniget.
Doch sieh, wie ich deshalb gesegnet bin;
Ich habe Geld genug, die Stadt zu kaufen."

Die Weisungen, welche Barabas dem Ithamore giebt, sind:

Erst mache dich von den Affekten los,
Wie Mitleid, Liebe, eitle Furcht und Hoffnung,
Sei ohn' Erbarmen, laß dich niemals rühren,
Und lach'le dir, wenn Christen Klage führen.

1) Ithamore teilt seine bereits vollbrachten Verbrechen dem Barabas mit (v. Bülow p. 338). Er hat seine Zeit hingebracht

An Christendörfer Feuer legend,
Galeerensklaven und Verschnittne fesselnd.
„Dereinst war ich in einem Gasthof Stallknecht
Und pflegte da mich heimlich nachts zu schleichen
Zu Fremden, die im Bett ich mordete.
'Mal in Jerusalem, wo Pilger knieten,
Verstreut' ich Pulver auf die Marmorplatten,
Und das entzündet' ihre Knie' so sehr,
Daß ich recht lacht', als ich die Krüppel sah
Zur Christenheit zurück auf Stelzen humpeln."

giftbaum absoluter Gewissenlosigkeit wuchs, im weiten Umfange nur in den Anfängen seiner dichterischen Thätigkeit darstellend betreten. Wenn er später die Bosheit schilderte, hatte sie wie in Don Juan (in „Viel Lärmen um Nichts"), dessen verbitterte Gesinnung auch eine Freude am Bösen hat, einen geringeren Umfang. Goneril und Regan sowie die Königin im „Cymbelin" sind der gewissenlose Egoismus; sie sterben ohne Reue und Buße; die Königin bereut nicht ihre Heuchelei, sondern beklagt nur bei ihrem Tode, daß der Anschlag den König durch langsam wirkendes Gift zu töten, nicht gelungen ist; aber sie ist doch an die Menschlichkeit gebunden, indem sie für ihren Sohn zu wirken sucht, ein Zug der Pietät, den selbst der teuflische Aaron hat, während Barabas auch seine Tochter Abigail vernichtet. So ist Lucio in „Maß für Maß" die liederliche und verleumderische Gewissenlosigkeit; Autolycus im „Wintermärchen" die verhärtete Gewissenlosigkeit der Gaunerei; in Timons wildem Menschenhaß, in seinen maßlosen Flüchen und Verwünschungen ist das Gewissen erstorben, wie es ohne Besonnenheit im Glücke war; aber auch Lucio, Autolycus und Timon haben noch Züge edlerer Art, der eine die Empfindung für Freundschaft, der andere eine Anhänglichkeit für Florizel, der dritte die gerührte Anerkennung der treuen Redlichkeit des Flavius (IV, 3). Die Gewissenlosigkeit der Cressida (in Troilus und Cressida) hat Ulysses durchschaut und bezeichnet sie als eine „ausgemachte Kokette" (IV, 3). Aber die ihr verwandte Gestalt der Kleopatra, die in der Genußsucht und in den buhlerischen Künsten das Gewissen verloren hat, erhebt sich nach dem Tode des Antonius zu einer Liebe, die von echter Beschaffenheit einen Zug des Edlen einschließt.

Mit dem Barabas Marlowes verglichen hat Shylock eine menschlichere Gestalt; ihm wie den boshaft handelnden Jago und Edmund gab Shakespeare einen wenn auch schwachen Zug des Gewissens. Er liegt in dem Bestreben, daß sie ihr böses Thun durch Gründe, wie sophistisch und unwahr dieselben auch sind, zu rechtfertigen suchen. Shylock, von Antonio tief gekränkt, sucht Rache; er stellt seine Gesinnung auf den Standpunkt des Naturrechts, des ius talionis (III, 1): „Hat ein Jude nicht Hände, Gliedmaßen, Werkzeuge, Sinne, Neigungen, Leidenschaften? mit derselben Speise genährt, mit denselben

Waffen verletzt, denselben Krankheiten unterworfen, mit denselben Mitteln geheilt, gewärmt und gekältet von eben dem Winter und Sommer als ein Christ? Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht? Wenn ihr uns kitzelt, lachen wir nicht? Wenn ihr uns vergiftet, sterben wir nicht? Und wenn ihr uns beleidigt, sollen wir uns nicht rächen? Sind wir euch in allen Dingen ähnlich, so wollen wir's euch auch darin gleich thun. Wenn ein Jude einen Christen beleidigt, was ist seine Demut? Rache. Wenn ein Christ einen Juden beleidigt, was muß seine Geduld sein nach christlichem Vorbild? Nu, Rache. Die Bosheit, die ihr mich lehrt, die will ich ausüben, und es muß schlimm hergehen, oder ich will es meinen Meistern zuvorthun." Durch ein gewisses Naturrecht sucht Edmund (im König Lear) sein verbrecherisches Thun zu rechtfertigen und seinem Gewissen durch Scheingründe einen Vorwand zu geben. „Er gehorcht der Satzung der Natur, seiner Göttin" (I, 2); „er will nicht dulden die Plagen der Gewohnheit und gestatten, daß ihn der Völker Eigensinn enterbt, weil er ein zwölf, ein vierzehn Mond' erschien nach einem Bruder." Obgleich ein Meister im Bösen, hat er am Schlusse seines Lebens Regungen des Gewissens, bekennt sich zu seinen Unthaten (V, 3) und „möchte Gutes thun trotz seiner eignen Art" (V, 3). Jago, seiner Verbrechen überführt, hüllt sich in hartnäckiges und verstocktes Schweigen (Othello V, 2). Seine Bosheit in der Verleumdung ist so groß, daß er selbst sagt (IV, 2), einen solchen Erzverleumder, wie ihn Emilia schildert, könne es nicht geben. Hiermit spricht das Gewissen des Heuchlers das Urteil über ihn selbst; seine Heuchelei beweist, wie bei Richard III., daß er das Gute kennt. Er bedient sich der Wahrheit um des Scheines willen: „man sollte das sein, was man scheint", fordert er (III, 3); „und die es nicht sind, sollten's auch nicht scheinen." Den guten Namen erklärt er Cassio gegenüber (II, 3) als eine nichtige und höchst trügliche Einbildung; aber Othello gegenüber spricht er die Wahrheit aus (III, 3):

Der gute Name ist bei Mann und Frau,
Mein bester Herr,
Das eigentliche Kleinod ihrer Seelen.
Wer meinen Beutel stiehlt, nimmt Tand; 's ist etwas

Und nichts; mein war es, ward das Seine nun,
Und ist der Sklav von Tausenden gewesen.
Doch wer den guten Namen mir entwendet,
Der raubt mir das, was ihn nicht reicher macht,
Mich aber bettelarm.

Mit dieser Wahrheit sucht er in Othello den Argwohn zu erwecken; er hat, wie er selbst sagt, eine „Theologie der Hölle;" „wenn Teufel ärgste Sünde fördern wollen, so locken sie zuerst durch falschen Schein" (II, 3). Dieses Wissen Jagos beweist, daß sein Gewissen über die Natur des Bösen volle Klarheit besitzt, daß er also für sein boshaftes Thun auch nicht die geringsten Entschuldigungsgründe anführen kann; aber indem er diesen Versuch macht, beweist er, daß er nicht ist wie Barabas und Aaron, sondern ein Bedürfnis hat seinem verurteilenden Gewissen den Stachel zu nehmen und dasselbe zu beruhigen. Daher nimmt er als wahr, daß er begründete Veranlassung zur Eifersucht gegen Othello und dadurch Grund zur Rache habe, und er sucht einige Beruhigung in dem Bewußtsein, daß der Rat, den er Cassio zur Wiedererlangung der Gunst Othellos giebt, obwohl er auf diesen Rat seine boshaften Absichten baut, ein zum Ziele führender sei (II, 3):

Und wer ist nun, der sagt, ich sei ein Schurke,
Da dieser Rat aufrichtig ist und redlich,
Geprüft erscheint und in der That der Weg
Den Mohren umzustimmen.[1]

Durch diesen Versuch der Selbstbeschönigung gehört er in die Klasse derjenigen, die ihr böses Thun mit sophistischen Gründen zu rechtfertigen suchen.

Die Sophistik, mit welcher ein schuldiges Gewissen sich vor sich selbst und vor andern zu rechtfertigen sucht, die Leidenschaft, welche das Gewissen zum Vorwande nimmt, um ihre Begehrlichkeit zu verhüllen, hat Shakespeare noch in mannigfaltigen Formen und Charakteren, in hoher und niederer Sphäre dargestellt. In dem Drama „Verlorne Liebesmühen" hat der jugendliche König von Navarra mit drei Genossen einen Eid geleistet des Inhalts, daß sie drei Jahre lang in Abgeschiedenheit dem Studium der Wissenschaft sich

1) Vgl. Gervinus, Shakespeare, Leipzig 1849, 3 p. 202 fg.

widmen und allen Umgang mit der weiblichen Welt vermeiden wollen. Sie brechen sämmtlich ihren Eid; sie verlieben sich in die Damen, welche, die Prinzessin von Frankreich an der Spitze, um eines Staatsgeschäftes willen nach Navarra kamen. Ihr Gewissen sucht sophistische Gründe auf, um den Eidbruch zu rechtfertigen; am schlagendsten und geistreichsten tritt diese Sophistik in dem Sonett hervor, welches Longaville an die von ihm geliebte Dame richtet (IV, 3):

Die himmlische Rhetorik deiner Blicke,
Der eine Welt voll Gründen nicht hält Stich,
Lockte mein Herz in dieses Meineids Stricke;
Doch straflos ist Gelübdebruch um dich.
Ein Weib verschwur ich, doch ich will begründen,
Daß dir als Göttin nimmer galt mein Eid;
Nie ird'sche Schwüre Himmelsliebe binden,
Von jeder Schmach mich deine Gunst befreit.
Ein Schwur ist Hauch; ein Hauch ist Dunst; von mir
Als Erde saugt dein holder Sonnenschein
Den Dunstschwur auf, und jetzt ist er in dir.
Ist er gebrochen, ist die Schuld nicht mein.
Brach ich ihn: — welcher Narr wird sich besinnen,
Kann Eidverlust ein Paradies gewinnen?[1]

Der Hauptvertreter dieser sophistischen Verteidigung ist Biron: er hatte an Dame Rosaline in ähnlicher Weise wie Longaville sonettiert und sophistisiert (IV, 2):

Lehrt Liebe Meineid mich, wie darf ich zu ihr schwören?
Nie hält ein Eidschwur, weiht man nicht der Schönheit ihn.
Brach ich mir selbst die Schwür', dir will ich treu gehören;
Dir beugt wie Weiden sich, was mir wie Eichen schien.
Dem Weisen ist dein Blick sein Buch und sein Vergnügen,
Die Lust, die er umsonst in seiner Kunst erstrebt.
Ist Kenntnis Ziel, muß ihm dich zu erkennen gnügen,
Die Zung' ist weise, die dich nach Verdienst erhebt.[2]

Birons vorzugsweise beredte Zunge führt noch andere Gründe gegen den Eid ins sophistische Gefecht, wie Fleisch, Blut und Jugend (IV, 3):

1) W. Hertzbergs Übersetzung. 2) W. Hertzbergs Übersetzung.

Umarmt mich, Freund', in Liebesleid vereint,
Wir sind für Fleisch und Blut noch treu genug:
Die See hat Ebb' und Flut, die Sonne scheint,
Und junges Blut gehorcht nicht greisem Spruch.
Wer kreuzt den Zweck, zu dem er ward geboren?
Drum brechen müssen wir, was wir beschworen.

Zu diesem Bruche des Eides sind die Eidgenossen sehr bereit nach Birons glänzend sophistischer Beweisrede (IV, 3): er verherrlicht das Frauenauge als den Lehrer wahrer Wissenschaft, er verherrlicht die Liebe als fundamentale Macht, der alle Eide weichen müssen; um der Selbsterhaltung willen und auch aus religiösen Gründen ist nach Birons Logik der Eid zu vernichten (IV, 3):

Drum war't ihr Narr'n, die Frauen abzuschwören,
Und Narren seid ihr, haltet ihr den Schwur.
Der Weisheit halb, — ein Wort, das jeder liebt, —
Der Liebe halb, — ein Wort, das jeden liebt, —
Der Männer halb, die Schöpfer sind der Frau'n, —
Der Frauen halb, durch die wir Männer sind,
Laßt uns den Eid vernichten, uns zu retten,
Sonst retten wir den Eid, vernichten uns.
'S ist Religion meineidig so zu werden,
Denn Gnade selber schrieb uns das Gebot;
Und wer mag Liebe trennen von der Gnade?

So ist denn „Sanct Amor" die Parole der Ritter, welche zu studieren und die Frauen zu vermeiden gelobt hatten. „Aber die Frivolität, welche mit Eiden spielt, wird nicht dadurch gesühnt und geheilt, daß sie sich lächerlich macht." [1] Zunächst allerdings liegt für das Gewissen der Eidbrüchigen eine Strafe darin, daß sie alle der Reihe nach von einander des Eidbruchs überführt und verspottet werden, daß ihr Witz von dem Witze der Damen überflügelt wird, daß Biron der Rosaline gegenüber bekennen muß (V, 2):

Jetzt strömt herab das Meineidsstrafen-Meer!
Welch ehr'ne Stirne kann das länger tragen?
Hier steh' ich, mag dein Blitz mich niederschlagen,
Dein Hohn verwunden, dein Gespött mich plagen.

1) W. Hertzberg, Einleitung zur Übersetzung von Love's labours lost, Berlin 1869, p. 262.

Aber der ernsthafte Dichter fügt eine strengere Strafe hinzu; die Prinzessin von Frankreich, durch den Tod ihres Vaters in Trauer versetzt, will die Werbung des Königs nur erhören, wenn er ein Jahr in einer Einsiedelei zubringt, und Rosaline verlangt von dem spottlustigen Biron, daß er ein Jahr lang Tag für Tag sprachlose Kranke besuche und den Jammernden mit dem kecken Aufwand seines Witzes ein Lächeln abzwinge (V, 2).

Wenn in „Verlorner Liebesmühe" Biron eine große Dialektik aufwendet, um das Gewissen der Eidgenossen vom Eide zu befreien, so wendet eine noch größere der Kardinal Pandulpho im König Johann auf, um den König Philipp von Frankreich seinem beschworenen Bündnis mit England abwendig zu machen. Er fand in Philipps unsicherem Gewissen einen empfänglichen Boden. Dieser hatte den Krieg gegen König Johann um Arthurs willen begonnen; das Gewissen, wie Faulconbridge sagt (II, 2), hatte ihn gepanzert, fromme Christenliebe (zeal and charity) als Gottes Streiter ihn ins Feld geführt; aber „der Vorsatzänderer, der schlaue Teufel, der Schachrer, der schachmatt die Treue macht, der Eidbrecher, der glattmäulig-kirrende Junker Eigennutz"[1] hatte ihn veranlaßt, um Landgewinnes willen mit König Johann zum Nachteil Arthurs Frieden und Bündnis zu schließen. Johann will sich den Anordnungen des Papstes nicht fügen, wird vom Kardinal Pandulpho in den Bann gethan und Philipp aufgefordert auf Gefahr des Fluchs die Hand „des Ketzers" Johann fahren zu lassen und Frankreichs Macht wider ihn zu entbieten. Philipp schwankt; sein Gewissen regt sich noch, er erwidert dem Kardinal (III, 1):

Diese Hände, kaum von Blut gereinigt,
In Liebe kaum vereint, in beidem stark,
Sie sollen nun abthun den holden Druck?
Mit Treue spielen? spaßen mit dem Himmel?
Uns so zu wankelmüt'gen Kindern machen,
Daß wir nun wieder rissen Hand von Hand,
Den Schwur verschwüren und mit blut'gem Heer
Des goldnen Friedens Brautbett überfielen,

1) Gildemeisters Übersetzung.

Aufruhr erregten auf der sanften Stirn
Der biedern Redlichkeit?

Philipp versichert: „Ich kann die Hand wegziehn, doch nicht die Treue." Der Kardinal ist sein Gewissensrat; er beweist ihm, daß es treulos ist dem König Johann die Treue zu halten und zeigt ihm mit sophistischer Dialektik, daß er meineidig ist, wenn er hält, was er beschwor (III, 1):

Du machst die Treu' zum Feinde deiner Treu'.
Du stellst, wie Bürgerkrieg, Eid gegen Eid
Und deine Zunge gegen deine Zunge.
O daß dein Schwur, dem Himmel erst gethan,
Dem Himmel auch zuerst geleistet werde!
Er lautet: Streiter unsrer Kirche sein.
Was du seitdem beschworst, ist wider dich
Und kann nicht selbst von dir geleistet werden.
Wenn du verkehrt zu thun geschworen hast,
So ist es nicht verkehrt, das Rechte thun,
Und wo das Thun zum Übel zielt, da wird
Durch Nichtthun Recht am besten ausgeübt.
Das beste Mittel bei verfehltem Vorsatz
Ist ihn verfehlen: ist dies ungerade,
So wird dadurch doch ungerades gerade,
Und Falschheit heilet Falschheit, wie das Feuer
In frisch versenkten Adern Feuer kühlt.
Religion ist's, was den Eid macht halten,
Doch du schworst gegen die Religion:
Wobei du schwörst, dawider schwöreſt du;
So machst du Eid zum Zeugen wider Eid
Für deine Treu, da Treue, die nicht sicher
Des Schwures ist, nur schwört nicht falsch zu schwören.
Welch ein Gespötte wäre Schwören sonst?
Du aber schwörst meineidig nur zu sein,
Meineidig, wenn du hältst, was du beschworst.
Die spätern Eide gegen deine frühern
Sind drum in der Empörung wider dich;
Und keinen bessern Sieg kannst du erlangen,
Als wenn du dein standhaftes edles Teil
Bewaffnest wider diese lose Lockung,
Für welches Bess're wir Gebete thun,
Wenn du genehm sie hältst; wo nicht, so wisse,
Daß unſ'rer Flüche Droh'n dich trifft, so schwer,

Daß du sie nie sollst von dir schütteln, nein,
Verzweifelnd sterben unter schwarzer Last.

Diese das Gewissen verwirrende Rede des ἄδικος λόγος ist Falstaffs würdig (vergl. p. 552 fg.); H. v. Friesen[1] nennt sie das „größte Meisterstück einer arglistigen Verteidigung von meineidigem Treubruch; man kann kaum mit verfänglicherer Beredsamkeit und scharfsinnigerer Gewandtheit dem Abwenden von der Erfüllung heiliger Verpflichtungen das Wort reden." Man wird an die jesuitische Moral erinnert[2] und fühlt sich veranlaßt dem Kardinal und Philipp entgegenzuhalten, was in Heinrich IV. (I, 3, 1) Percy fordert: „redet wahr und lacht des Teufels", und was Malcolm (Macbeth IV, 3) von sich sagt, daß er „stets treu sein Wort hielt und den Satan selbst den Teufeln nicht verraten würde."

Philipps Gewissen berief sich zuerst auf den geleisteten Eid (vgl. p. 577) und brach ihn, von des Kardinals sophistischer Gewissenstheorie überwunden. Von Shylock sagt Antonio (Kaufmann von Venedig I, 3):

Der Teufel kann sich auf die Schrift berufen,
Ein arg Gemüt, das heil'ges Zeugnis vorbringt,
Ist wie ein Schalk mit Lächeln auf der Wange,
Ein schöner Apfel, in dem Herzen faul.

Mit der Arglist, welche den bösen Willen zu bemänteln und zu verdecken strebt, sucht Shylock seine Rachsucht durch scheinbares Wohlwollen zu verdecken; er stellt sich, als ob er Antonio zu Gefallen den Dienst leiste, mit welchem der gefahrvolle Schein verbunden ist (I, 3); als dieser verfallen ist, sucht Shylock sein Gewissen vor andern als rein hinzustellen und seine Rachsucht mit der Versicherung eines Eides zu bemänteln; von Portia gebeten, dreifach Geld zu nehmen und auf den weiteren Inhalt des Scheines zu verzichten, beruft er sich auf einen Eid (IV, 1):

Ein Eid! ein Eid; ich hab 'nen Eid im Himmel:
Soll ich auf meine Seele Meineid laden?
Nicht um Venedig.

1) Shakespeare-Studien 2 p. 199.

2) Vgl. Busenbaums Lehren bei L. v. Ranke: Die römischen Päpste ꝛc., Berlin 1845, 3 p. 131 fg., und O. Pfleiderer, Moral und Religion, Leipzig 1872, p. 140—143.

Das schwankende Gewissen nimmt seine Entscheidungen von der Neigung oder Leidenschaft auch bei Lanzelot Gobbo und König Heinrich VIII. Lanzelot Gobbo wünscht seinem Herrn, dem Shylock, zu entlaufen (II, 2): „der böse Feind rät ihm dazu", sein Gewissen ist dagegen. Der böse Feind ist ihm auf der Ferse, versucht ihn und sagt zu ihm: „Reiß aus, lauf davon." Sein Gewissen sagt: „Nein, hüte dich, ehrlicher Lanzelot; hüte dich, ehrlicher Gobbo; lauf nicht, laß das Ausreißen bleiben." Der überaus herzhafte Feind heißt ihn aufpacken; „Marsch!" sagt der Feind; „fort", sagt der Feind, „um des Himmels willen; faß dir ein wackres Herz", sagt der Feind, „und lauf." Sein Gewissen hängt sich seinem Herzen an den Hals und sagt: „Lanzelot, weich und wanke nicht." Aber Lanzelots Gewissen ist nach seiner Meinung gewissermaßen ein hartherziges Gewissen, daß es ihm raten will bei dem Juden zu bleiben. Der Feind giebt ihm einen freundschaftlicheren Rat; „er will laufen; seine Fersen stehen dem Feinde zu Gebote." — Sein Gewissen verschwindet in seiner Neigung. — Das war auch die Geschichte Heinrichs VIII. in seiner Ehe mit Katharina. Seine Leidenschaft für Anna Bullen trennt ihn von Katharina und er findet, daß sein Gewissen diese Trennung fordert. Der König hatte zwanzig Jahre mit Katharina in glücklicher Ehe gelebt; sie war die Gemahlin seines Bruders gewesen; sein Gewissen hatte zwanzig Jahre keinen Anstoß gefunden. Auf dem Feste Wolseys ist für ihn Anna Bullens Hand die schönste, die er berührt. „O Schönheit", ruft er aus (I, 4), „dich ahnet' ich bis heut' noch nie!" „Sein Gewissen", sagt Suffolk (II, 2), „kam einer andern Frau zu nah." Seitdem findet sich sein Gewissen wegen seiner Ehe mit seines Bruders ehemaliger Gemahlin schwer bedrückt, belastet, gequält; die Zweifel, welche Wolsey in Bezug auf die Rechtmäßigkeit dieser Ehe in des Königs Seele geworfen hatte, nimmt die Leidenschaft desselben für Anna Bullen willig auf; wiederholt spricht er von den Skrupeln seines beunruhigten Gewissens und dasselbe, d. h. die überredende Leidenschaft siegt über Wahrheit und Treue; er scheidet sich von Katharina und vermählt sich mit Anna Bullen.

Aus den bisherigen Betrachtungen geht auch hervor, daß die handelnden Personen nicht von einem Schicksal, sondern von ihrer Leidenschaft, ihren Neigungen oder ihrem Willen bestimmt wurden.

Zu der Schicksalstragödie der Griechen, soweit dieselbe vorhanden ist, gehören vor allem Orakel und Prophezeiungen, welche das Schicksal als vorherbestimmt bezeichnen; die Entwickelung der Tragödie ist die Geschichte des Helden, an welchem und durch welchen das vorherbestimmte Schicksal zur Erscheinung kommt. So ist es in den beiden Tragödien des Sophokles, welche Schicksalsdramen genannt werden können, im König Ödipus und in den Trachinierinnen. In der neueren Tragödie hat zunächst Calderon dieses Schicksalsapparates sich bemächtigt. In der Tragödie „Eifersucht das größte Scheusal" hat ein Astrolog der Marianne, der Gemahlin des Herodes, geweissagt, „sie werde ein Opfer des größten Scheusals der Welt werden, ihr Gemahl aber mit seinem Dolche, das was ihm auf Erden das Liebste sei, umbringen. Herodes will die Weissagung dadurch vereiteln, daß er den Dolch in das Meer wirft. Vergeblich; Mariamne wird von Herodes in der Täuschung des Dunkels durch den verhängnisvollen Dolch getötet, den Herodes „den blutdürstigen, die Kompaßnadel der Gestirne, den Schreibgriffel ihres Buches"[1] nennt. Herodes aber sagt zu Octavian: „nicht ich habe sie getötet, sondern ihr Schicksal war es; denn durch meine Eifersucht, den blutigen Henker, fallend, ist sie ein Opfer des größten Scheusals der Welt geworden." — In Calderons „Tochter der Luft" wird Semiramis von früher Jugend an in einer Gebirgswildnis gefangen gehalten; ein Götterspruch hat verkündet, sie werde Schrecken und Unheil über den Erdkreis verbreiten; die Fürsorge der Menschen kann die Erfüllung des Orakels nicht verhindern.[2] — In Calderons Drama: „Das Leben ein Traum" ist der König von Polen, Basilius, ein Astrolog; die Himmelskörper sind ihm „die Bücher, wo auf diamantne Blätter und auf Bogen von Saphiren mit bestimmten Charakteren unsre Schickungen der Himmel

1) Übersetzung von J. D. Gries, Berlin 1862, 3 p. 164.

2) A. F. v. Schack, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien, Frankfurt a. M. 1854, 3 p. 184.

niederschreibt in goldnen Zeilen, so die günst'gen als die schlimmen."[1] Durch seine „Wissenschaft" erfährt der König aus den Sternen, daß sein Sohn, der unter furchtbaren, Unheil verheißenden Naturereignissen geboren wird, der grausamste der Monarchen werden, das Elend seines Landes bewirken, daß sein Vater von ihm besiegt vor ihm knieen werde. Um dieser Zukunft vorzubeugen läßt der König seinen Sohn in tiefster Einsamkeit durch seinen Diener Klotald erziehen. In dem später eintretenden Aufruhr und Kampfe wird der Vater besiegt und kniet vor dem Sohne. Dieser jedoch hat erkannt, daß derjenige, „der sein Geschick zu beugen trachtet, mit Verstand und Mäßigung verfahren muß." Wir haben schon in dem Aufsatz über Lyly und Shakespeare (p. 91) bemerklich gemacht, daß in den Dramen des letzteren der Schicksalsapparat wie Prophezeiungen und Astrologie auch vorkommt, aber nicht in der Gestalt bestimmender Mächte, sondern zur Charakteristik der Personen und als Signatur der Zeiten. So ist die Prophezeiung des Peter von Pamfret im König Johann (IV, 2) aufzufassen. Andere Prophezeiungen haben keinen übernatürlichen Charakter; sie sind vielmehr die Resultate menschlicher Einsicht. Gaunt nennt sich einen neu begeisterten Propheten und weissagt verscheidend über Richard II. (II, 2): „Sein wildes, wüstes Brausen kann nicht dauern." Er kennt den Leichtsinn Richards und nimmt seine Beweise aus dem Gebiete der Naturerfahrung. Richard II. selbst weissagt aus der Natur der Charaktere und Umstände das Zerwürfnis, das zwischen Northumberland und Bolingbroke entstehen wird (IV, 2): „Die Zeit wird nicht viel Stunden älter sein, als sie nun ist, eh' arge Sünde, reifend, ausbrechen wird in Fäulnis." Die Frevelthat der Ermordung Cäsars veranlaßt den Antonius zu der Weissagung, die sich auf die Einsicht stützt, daß Cäsars Geist, nach Rache jagend, Mord rufen und das Krieges Hunde entfesseln wird, daß ein Fluch fallen wird auf die Glieder der Menschen (III, 1).

Der Fluch hatte in dem griechischen Drama einen innigen Zusammenhang mit den Vorstellungen vom Schicksal. In dem Drama des Äschylus „Die Sieben gegen Theben" erliegt Eteokles mit sei-

1) Übersetzung von Gries 1 p. 35.

nem Bruder dem Fluche des Vaters Ödipus. Als diesem seine Söhne statt der Ehrenstücke vom Opfer Hüfte und Knochen schickten, hatte er den Fluch ausgesprochen, „daß sie um ihr Erbe kämpfen und im Wechselmorde des Kampfes fallen sollten" (769 fg. Herm.). Eteokles tritt uns in dem Drama als ein Mann von frommer Gesinnung entgegen. Er betet zu den Göttern, zu Zeus und Gaia um Errettung des heimatlichen Landes und Herdes (69 fg.); er gelobt den Göttern für die Errettung der Stadt dankbare Opfer (254 fg.); er sieht in dem Übermute der Feinde eine gottverhaßte Gesinnung. Er beweist Besonnenheit in Wort und That; die Anordnungen, die er trifft zum Schutze der Stadt, lassen die Entschlossenheit des umsichtigen und mutigen Mannes erkennen. Man sollte meinen, daß er Hoffnung habe durch solche Eigenschaften den Fluch des Vaters zu sühnen Aber ein fatalistischer Zug ist in seinem Wesen thätig; des Vaters Fluch wirkt auf ihn als ein verderbendes Schicksal. Er meint, daß die Götter schon längst seiner vergessen haben; er will dem verderblichen Schicksal nicht schmeicheln.[1] Von der Schicksalsidee bewältigt hatte er zum Chore gesagt (262 fg.): du, bete nun dasselbe, doch mit Seufzen nicht und nicht mit nutzlos ungestümem Schluchzen; nicht wirst du darum deinem Schicksal eh'r entfliehn.[2]

Der früher so besonnene Mann wird von leidenschaftlicher Begierde, von heftigem Haß ergriffen seinem feindlichen Bruder am siebenten Thore mit den Waffen entgegenzutreten (655). Er gedachte des Fluches des Vaters (636). Der Chor erinnert ihn mahnend, daß er im Zorne dem Bruder nicht gleich werden möge, der das Ärgste gewagt habe; es genüge, daß des Kadmos Bürger zum Kampfe hinauszögen; das Blut derselben lasse sich sühnen; allein von Bruderhänden blutiger Wechselmord, — eine solche Blutschuld altere nimmermehr (658 fg.); Eteokles möge sich von kampfwilder Verblendung nicht hinreißen lassen (667). Trotz dieser Mahnungen, trotz der Einsicht, daß der Bruderkampf ein Vergehen ist, trotz der Tugenden, die er bewiesen hat, zwingt ihn der Fluch des Vaters wie ein Schicksal den persönlichen Kampf gegen den Bruder zu unternehmen.

1) V. 685 Herm.: *τί οὖν ἔτ' ἂν σαίνοιμεν ὀλέθριον μόρον;*
2) V. 264: *οὐ γάρ τι μᾶλλον μὴ φύγῃς τὸ μόρσιμον.*

Dieser Fluch steht mit trocknem, thränenlosem Auge neben ihm (676) und in seiner fatalistischen Ansicht ruft er aus (670 fg.): „Weil doch den Ausgang sehr der Gott beschleuniget, so fahr' zum Strom Kokytos, seinem Teil, der Stamm des Laius ganz hin, den Apollos Haß verfolgt." Der Fluch treibt ihn gewaltsam zum Brudermorde.[1] Er muß ihn vollbringen und fällt seinerseits durch die Waffe des Bruders, den er tötet.

Wir wissen, daß auch Shakespeare den Fluch, speziell den Fluch der Mutter und des Vaters in seinen Tragödien gezeichnet hat. Richard III. ist eine Fluchtragödie genannt worden.[2] Richard hat eine Scheu vor dem Fluche und sucht ihn von sich abzuwenden. Vor der Schlacht von Bosworth scheint er des Fluches seiner Mutter zu gedenken; er ordnet an, daß sein Sturmhut und seine Lanzen nicht zu schwer seien. Richard unterliegt dem Fluche seiner Mutter, deren Gebet für seine Gegner streitet (IV, 4). Aber dieses Schicksal des Unterliegens liegt in ihm selbst. Er erleidet es infolge seiner Verbrechen. Eteokles wird durch den Fluch (seines Vaters) zu einem Handeln (zum Kampfe gegen seinen Bruder) genötigt, Richard nicht. Eteokles muß *trotz* seiner Frömmigkeit, Vaterlandsliebe, Besonnenheit das Werkzeug werden, daß der Fluch des Vaters an den Brüdern in Erfüllung gehe; Richard führt *durch* seine Verbrechen die Erfüllung des Fluches herbei; bei Eteokles kann man sich denken, daß er, ohne vom Fluche des Vaters getroffen zu sein, durch seine Tugenden gesiegt hätte und verschont geblieben wäre; Richard würde auch ohne die Flüche, die er erfährt, durch das ihm inne wohnende Böse und dessen Folgen den Untergang gefunden haben. Eteokles sieht in dem Fluche das Schreckbild, das ihn quält und dessen er wiederholt gedenkt; Richard erwähnt als Gründe seiner Verzweiflung nicht die Flüche, die er erfahren, sondern seine vielfach begangenen Verbrechen. Von Eteokles hören wir Worte des Schicksalsglaubens; Richard braucht das Wort Schicksal nur, um zu täuschen. Eteokles hatte durch eine Schuld den Fluch des Vaters veranlaßt, kann ihn

1) Vgl. G. Dronke, Die religiösen und sittlichen Vorstellungen des Äschylus und Sophokles, Leipzig 1861, p. 69 fg.

2) Von Fr. Vischer.

aber trotz seiner Herrschertugenden nicht abwenden; Richard hat nie sich bemüht durch Sittlichkeit seine Verbrechen wirkungslos zu machen. Ähnlich verhält es sich mit den übrigen Personen in Richard III., die von einem Fluche getroffen werden.

Der Fluch des Vaters in seiner verderblichen Wirkung ist von der griechischen Dichtung sehr oft dargestellt worden.[1] Bei Euripides findet Hippolytus durch die Flüche und Verwünschungen seines Vaters Theseus seinen Tod; Hippolytus ist verleumdet und vollkommen unschuldig; er fällt durch die Rache der Aphrodite, der auch seine schützende Gottheit (Artemis) nicht widerstehen kann; sagt sie doch (1433 Dind.) zu Theseus, unfreiwillig habe er dem Sohne den Tod gegeben, und zu Hippolytus (1435), er möge den Vater nicht hassen, das Schicksal sei es gewesen, durch das er vernichtet sei. Wie viel antike Elemente wir auch im König Lear finden, „des Vaterfluchs grimmtödliche Verwundung" (I, 4), welche er auf die undankbare Goneril schleudert, schließt keine Schicksalsbestimmung in sich ein; vielmehr liegt der Grund ihres Untergangs in der Pietätlosigkeit, die sich zu weiteren Verbrechen steigert, und wird von Albanien erklärt (IV, 2): „Ein Wesen, das verachtet seinen Stamm, kann nimmer fest begrenzt sein in sich selbst, sie, die vom mütterlichen Baum sich löst und selber abzweigt, muß durchaus verwelken und Todeswerkzeug sein."

Weder Goneril, noch Regan, noch Edmund berufen sich auf ein Schicksal, auf das sie ihre Missethaten würfen; auch die übrigen Verbrecher in Shakespeares Dichtung machen kein Schicksal für ihr Thun verantwortlich. Agamemnon in Homers Ilias ist nach seinem eignen Ausdrucke oft von den Achäern getadelt worden, daß er dem Achilles das Ehrengeschenk nahm und dadurch große Leiden herbeiführte; aber, so spricht er vor der Versammlung (XIX, 86 fg.), ich nicht hab' es verschuldet, sondern Zeus und das Schicksal und die im Dunkel wandelnde Erinys; und Ödipus in Kolonos verteidigt sich (960 fg.) gegen die Anklagen des Kreon mit der Überzeugung, daß „alle seine Thaten unfreiwillige Irrungen gewesen seien, daß

1) Viele Beispiele bei L. Schmidt, Die Ethik der alten Griechen, Berlin 1882; 1 p. 91.

er kein Frevler, sondern ein schwergeprüfter Dulder sei." Es könnte scheinen, daß auch Richard III. die Ermordung der Söhne Eduards als eine Schuld böser Sterne und des Schicksals mit Überzeugung bezeichnet habe (IV, 4): „ganz unabwendbar ist des Schicksals Spruch (all unavoided is the doom of destiny)", sagt er zu Elisabeth; aber dieser Ausspruch wird von Elisabeth selbst und von dem Gewissen Richards (V, 3) Lügen gestraft. Lady Macbeth spricht von dem schicksalsschweren Eingang Duncans, den der heisere Rabe verkünde; wie sie das Schicksal versteht, beweist ihre Gesinnung: sie will ihren Geist ihrem Gemahl ins Ohr hauchen und mit dem Mute ihrer Zunge alles hinweggeißeln, was fern ihn hält von jenem goldnen Reif, mit dem Verhängnis und überirdische Hilfe (metaphysical aid) ihn gleichsam schon gekrönt habe (I, 5). Männer wie König Johann, Antonius, Macbeth reden vom Schicksale: „denkt ihr", sagt König Johann (IV, 2), „daß ich des Schicksals Schere halte (think you I bear the shears of destiny)? Antonius macht seinen Zorn abhängig von dem Umstande, daß „gute Sterne, die ihn sonst geführt, verließen ihre Bahn und ihren Glanz zum Pfuhl der Hölle sandten" (III, 11). Macbeth ruft aus (I, 3): „Will das Schicksal mich als König, nun, mag mich das Schicksal krönen, thu' ich auch nichts;" er will vom Schicksal ein Pfand nehmen (IV, 1), er fordert das Schicksal in die Schranken (III, 4), er soll nach dem Willen der Hekate dem Tode und Schicksale Hohn sprechen (III, 5). Aber alle diese Männer widerlegen, was sie vom Schicksal aussagen, durch ihr Gewissen; sie schreiben ihre Schuld keinem Schicksale zu, sondern ihrem eignen Willen oder ihrer Schwäche; wie sehr Macbeth von den Zauberschwestern und ihrem Truge sich hat verführen lassen, in seinem Gewissen bekennt er sich als den freiwilligen Urheber seiner Verbrechen und macht keinen andern verantwortlich. Gerade die bösen Charaktere, wie Edmund und Jago, könnten sich am meisten bewogen sehen, zur Entschuldigung ihrer Verbrechen sich auf den Einfluß von Schicksalsmächten zu berufen; aber Edmund verhöhnt den astrologischen Glauben (I, 2, vergl. p. 92) und Jago ist der beredte, wenn auch arglistige Anwalt des freien Willens und der vernünftigen Selbstbestimmung (Othello I, 3). — In Romeo und Julie ist

öfter vom Schicksal und Sterneneinfluß die Rede;[1] es kann scheinen, daß dem Schicksal in dieser Tragödie eine hervorragende Macht zugestanden wird. In dem Prologe bezeichnet der Chorus schon die Geburt der Liebenden als unglückliches Schicksal und fügt hinzu, daß ein Unglücksstern ihren Pfad durchkreuzt habe (from forth the fatal loins of these two foes a pair of star-cross'd lovers take their life). Aber das Schicksal, dem sie erliegen, ist nichts anderes als ihre Leidenschaft und ihr Geheimnis. Ihre Leidenschaft, an sich schön, sittlich und berechtigt, wird ihr Verderben durch das Geheimnis, mit welchem ihre Ehe umhüllt ist. Beide sind ahnungsvolle Charaktere. Romeo, das Haus der feindlichen Capulets betretend, ahnet ein „Verhängnis, das den furchtbaren Zeitlauf beginnen und das Ziel des lästigen Lebens, das in seiner Brust verschlossen, ihm kürzen wird, durch irgend einen Frevel frühen Todes" (I, 4). Juliens Gemüt hegt unruhige Besorgnis; sie hat den Bund mit Romeo durch Verlobung geschlossen; aber sie freut sich nicht dieses nächtlich geschlossenen Bundes: „er ist zu rasch, zu unbedacht, zu plötzlich; gleicht allzu sehr dem Blitz, der nicht mehr ist, noch eh' man sagen kann es blitzt" (II, 2). Bei dem Abschied von dem verbannten Romeo hat sie ein Unglück ahnend Herz (III, 5). In diesen Besorgnissen und Ahnungen ist das Gewissen der Liebenden rege; aber die Leidenschaft nimmt ihrem Gewissen die Klarheit. Sie vergessen, was sie den sittlichen Forderungen des Lebens schuldig sind; sie mißachten Pflichten der Pietät; sie vergessen, daß die Ehe kein Geheimnis sein darf. Das Schicksal, d. h. die feindliche Zusammenkunft der Dinge, ergreift sie an dem festgehaltenen Geheimnisse. Mit diesem Geheimnisse hängt die Tötung Tybalts durch Romeo zusammen, welche Romeos Verbannung herbeiführt. Die Liebenden sind nun getrennt und durch die Trennung wird das Geheimnis nur gefahrvoller; es steigert sich zum Verderben. Es raubt den Charakteren die Klarheit und Besonnenheit; Romeo hatte schon bei der Nachricht von seiner Verbannung alle männliche Haltung verloren; er will sich selbst töten; Lorenzo hatte Mühe den gebrochenen Jüngling, den er als ein entartet Weib in

1) Vgl. die Stellen, die wir p. 91 angeführt haben.

äußerer Mannesart (III, 3) bezeichnet, aus seinem verzweifelnden Schmerze einigermaßen wieder aufzurichten; getrennt von Julien, bei der Nachricht von der Bestattung derselben hat seine Leidenschaft keine Besonnenheit, keine Beziehung zu seinem Berater Lorenzo, keinen Gedanken an seine liebevollen Eltern, sondern ist ohne Gewissen zum Äußersten entschlossen. Die Schuld des festgehaltenen Geheimnisses führt auch Julien in die bedenklichsten Lagen; ihr Gewissen wird geschädigt; es nimmt zu sophistischen Ausflüchten und Verhüllungen seine Zuflucht; Juliens Versicherung (IV, 2), daß sie „die Sünde hartnäckigen Ungehorsams" gegen die Eltern in der Beichte zu bereuen gelernt habe, ist Verstellung; von der Härte der Eltern zurückgestoßen verzweifelt sie an jeder vermittelnden Hilfe: „kein Mitleid droben in den Wolken schaut in die Tiefe meines Jammers" (III, 5); „der Himmel übt an mir, dem sanften Wesen, seine Tücke;" sie sucht Rettung in dem verzweifelten Mittel, das ihr der Mönch bietet, und fordert die äußersten Gefahren heraus, denen sie erliegt.

Die sterngekreuzten Wege der Liebenden, von denen der Prolog spricht, sind demnach ihre eigne Leidenschaft und ihr mangelndes Gewissen. Je leidenschaftlicher und unklarer Romeos Thun ist, desto stärker beherrscht ihn ein fatalistischer Zug und setzt ihn mit sich selbst in Widerspruch. Mercutio ist von Tybalt erschlagen; Romeo will Mercutio rächen; „nun flieh zum Himmel, schonungsreiche Milde! Entflammte Wut, sei meine Führerin!" ruft er aus. Er tötet Tybalt und spricht: „Weh mir, ich Narr des Glücks" (III, 1). Auf dem Kirchhofe, bei dem Familienbegräbnisse der Capulets, in Verzweiflung über den vermeintlichen Tod Juliens ruft er aus (V, 3): „Die Nacht und mein Gemüt ist grimmig wild; viel grimmer und viel unerbittlicher als durst'ge Tiger und die wüste See." Er tötet Paris und meint, derselbe sei mit ihm ins Buch des herben Unglücks eingezeichnet (V, 3). In dem Grabgewölbe denkt er Tybalt keinen größern Dienst zu thun, als wenn er mit der Hand, die Tybalts Jugend fällte, seine eigne Jugend zerreiße; aber zugleich schüttelt er, wie er sagt (V, 3), „von dem lebensmüden Leibe das Joch feindseliger Gestirne (the yoke of inauspicious stars). Beim Eintritt in Capulets Haus hatte sich seine Stimmung (vgl. p. 587)

zu dem Glauben an die Vorsehung erhoben: „doch er", rief er aus (I, 4), „der mir zur Fahrt das Steuer lenkt, richte auch mein Segel!" Dieser Glaube mußte ihm Geduld, Ergebung, Gewissen, Besonnenheit geben; er folgt nur seiner sich überstürzenden Leidenschaft. Als alles verloren ist, als die schönste Jugend durch Leidenschaft, Übereilung und mangelndes Gewissen in Romeo sich selbst vernichtet hat, will Lorenzo Julien mit dem Troste retten, daß „eine Macht, zu hoch dem Widerspruch, seinen Rat vereitelt habe" (V, 3). Aber der gute Mönch, ein Naturforscher des sechzehnten Jahrhunderts, hatte alles gethan, um mit viel gutem Willen und wenig Besonnenheit und Mut das Verderben der Liebenden mit herbeizuführen. Der priesterliche Berater derselben, der Romeo nicht die Forderungen des Glaubens entgegenhält, sondern ihn mit der Trübsal süßer Milch, der Philosophie (vergeblich) zu leiten sucht, hat kein befestigtes Gewissen; er geht übereilt in das gefahrvolle Geheimnis der Ehe ein, mit welchem er die Liebenden verbindet; er bewahrt dieses Geheimnis auch in dem Zeitpunkte, wo die geforderte Vermählung Juliens mit Paris die offene Sprache und Kundgebung rücksichtslos verlangte; er spielt bei dem Scheintode Juliens als geistlicher Berater der Eltern mit den Tröstungen des Glaubens ein bedenkliches Spiel; er giebt der zum Selbstmord entschlossenen Julia das gefahrvoll verzweifelte Mittel des Schlaftrunks; er übernimmt die Benachrichtigung Romeos nicht selbst, sondern vertraut sie einem andern und damit der Unberechenbarkeit kreuzender Umstände an.

Also nicht ein Schicksal oder feindselige Sterne, sondern die Beschaffenheit der Charaktere, die Leidenschaft und die Schwäche führen den tragischen Ausgang der Liebenden herbei. Das Drama des Lope de Vega „Castelvines y Monteses" behandelt nach Bandellas Novelle die Geschichte Romeos und Juliens mit glücklichem Ausgang. Die Ereignisse sind zunächst dieselben: Feindliche Familien, Roselos (Romeos) Liebe und heimliche Vermählung mit Julia; Oktavios (Tybalts) Tötung durch Roselo; Verbannung desselben; Julias Schlaftrunk, vom Priester Aurelio dargereicht, vermeintlicher Tod und Bestattung. Aber die Charaktere sind von leichterem Gepräge; Roselo glaubt, daß Julia mit dem Grafen Paris verlobt ist; er bringt in der Verbannung zu Ferrara einer anderen Dame seine

Huldigungen dar, um sich an der für treulos gehaltenen Julia zu rächen; er erhält die Nachricht, Julia habe sich vergiftet, zugleich aber, daß das Gift nur ein Schlaftrunk gewesen sei, daß Roselo die Julia in der Totengruft lebend wiederfinden werde. Die rechtzeitige Enthüllung des Geheimnisses, mit anderen Maschinerieen verbunden, hat den glücklichen Ausgang zur Folge.[1]

In dem Umstande, daß in Romeo und Julie das mangelnde Gewissen die Ursache tragischen Untergangs ist, hat Shakespeares Tragödie eine Ähnlichkeit mit dem König Ödipus des Sophokles, wie grenzenlos verschieden auch beide Tragödien durch Stoff und Inhalt sind. Das Schicksal des Ödipus, durch das Orakel ihm verkündigt, erfaßt ihn an der Unbesonnenheit und dem stürmisch leidenschaftlichen Charakter. Der in sein Gemüt geworfene Zweifel, ob Polybus und Merope seine Eltern seien, hat keine Behutsamkeit zur Folge; der warnende Ausspruch des Onkels bringt keine Sorge in ihm hervor, sich vor jeder Tötung irgend eines Mannes durchaus zu hüten. Das Orakel hatte nicht gesagt, daß Ödipus der Sohn des Polybus und Merope sei. Weder vor noch nach der Tötung des Laius regt sich des Ödipus Gewissen; bei dem Blicke auf Jokaste, welche den Jahren nach seine Mutter sein konnte, regen sich in ihm nicht die geringsten Gewissensbedenken. Man müßte dem Schicksal eine blind und magisch wirkende Kraft zuschreiben, wenn Ödipus nicht als ein Mann von ausgezeichneter Geisteskraft gerühmt würde. Bei der Lösung des Rätsels der Sphinx hatte er seinen Scharfsinn bewiesen; von seinen Herrschergaben, seiner Sorge und Einsicht erwarten die durch die Pest bedrängten Thebaner Hilfe und Rettung. So ist seine Einsicht groß in Bezug auf andere; in Bezug auf sich selbst mangelt ihm das beratende und vorsichtige Gewissen. Er ordnet erst dann Maßregeln zur Erforschung des Mörders des Laius an, als die Pest in Theben zur Enthüllung der Blutschuld Veranlassung giebt; daß er, der einen Mann erschlagen hat, der Mörder sein könne, tritt nicht mit einem Schimmer von Ahnung in seine Seele. Er hat die Sicherheit, „die Erbfeindin der Menschen." Mit

1) Vgl. A. Fr. v. Schack, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien, 2 p. 331—337.

dieser Sicherheit spricht er einen Fluch über den Mörder aus. Seine Leidenschaft und sein ungestümes Wesen tritt unberechtigt gegen Kreon und Tiresias hervor. Er hegt grundlosen Argwohn; Tiresias sagte aus, daß Ödipus selbst durch seine Gegenwart eine Sühnschuld auf das Land lade; er weist diese Aussage mit leidenschaftlicher Heftigkeit ab. Durch solche Züge des mangelhaften Gewissens hat er selbst die Weisungen des Schicksals an sich zur Erfüllung gebracht.[1]

Daß in spanischen Dramen der astrologische Glaube als Schicksalsidee vielfach auftritt, haben wir bereits durch einige Beispiele angedeutet; mit dem Schicksalsgedanken sind im spanischen Drama die konventionell verhärteten Formen verwandt, welche eine unwidersprechlich dominierende Bedeutung haben, z. B. der Begriff der Ehre. Ihm beugt sich der Mensch widerstandslos und bringt ihm gewissenlose Opfer. In dem Drama des Franzisco de Rojas „Außer meinem König — Keiner" tötet Don Garcia den Don Mendo, weil dieser verbrecherische Blicke auf Garcias Gemahlin geworfen und dadurch die Ehre desselben beleidigt hat; der König billigt die That und betraut Don Garcia mit dem Oberbefehle gegen die Mauren.[2] Calderon hat die Gewalt dieses dominierenden Ehrbegriffs bis zum Verbrechen der Gewissenlosigkeit gesteigert in dem Drama „Der Arzt seiner Ehre." Don Gutierre tötet seine Gemahlin Mencia, die ihm Grund zum Verdachte gegeben, ohne die Treue gegen ihn gebrochen zu haben; der Schicksalsgötze der Ehre verlangt diesen Tod. Don Gutierre läßt seiner Gemahlin durch einen Chirurgen die Adern aufschneiden und dieselbe sich verbluten. Don Gutierre giebt mit erheucheltem Schmerze vor, daß Mencia an einem schlecht verbundenen Aderlaß sich verblutet habe. Die Wahrheit wird dem Könige bekannt; er billigt Don Gutierres Verfahren als eine um der Ehre willen vollbrachte That; er vermählt ihn sofort mit Donna Leonor.[3]

---

1) Vgl. O. Müller, Geschichte der griechischen Literatur, Breslau 1857, 2 p. 126; L. Schmidt, Die Ethik der alten Griechen, 1 p. 227.

2) Vgl. C. A. Dohrn, Spanische Dramen, Berlin 1844, 4 p. 132 fg.

3) Vgl. J. D. Gries, Calderons Dramen, Berlin 1862, 8 p. 312 fg. Vgl. außer Th. Rötscher M. Carriere in Nord und Süd 17 p. 246 fg.

Die empörende Gewissenlosigkeit, welche Don Gutierres Handlungsweise kennzeichnet, tritt fast noch stärker hervor in Calderons Drama „Für geheimes Vergehen geheime Rache", in welchem ebenfalls das schnödeste Verbrechen um der Ehre willen die Billigung des Königs Sebastian erfährt.[1] In dieser Weise konnte Shakespeare nicht dichten. Die tiefen Beziehungen zum Gewissen ließen bei ihm nicht zu, daß der Ehrbegriff wie ein vernichtendes Schicksal aufgefaßt wurde. Othello, von arglistig plumpen Täuschungen verführt, von heftiger Leidenschaft des klaren Denkens beraubt, tötet seine Gemahlin um der Ehre willen; „nichts that ich aus Haß, um Ehre alles", sagt er zu Ludovico (V, 2). Er glaubt eine Richterhandlung vollstrecken zu müssen; er will Desdemonas Seele retten, ihr Leib soll nicht ferner durch die Sünde befleckt werden. Nach seiner verblendeten That ergreift ihn das Gewissen und die Reue in vernichtender Weise (V, 2):

O furchtbare Stunde!
Nun, dächt' ich, müßt' ein groß Verfinstern sein
An Sonn' und Mond, und die erschreckte Erde
Sich aufthun vor Entsetzen.

Er empfindet die peinigendste Strafe: „Wenn wir am Thron erscheinen, wird dies dein Bild mich fort vom Himmel schleudern, wo Furien mich ergreifen", sagt er in Bezug auf die getötete Desdemona (V, 2). Sein Gewissen fordert die schwersten Strafen:

Peitscht mich, ihr Teufel,
Weg von dem Anblick dieser Himmelsschönheit,
Stürmt mich in Wirbeln! Röstet mich in Schwefel,
Wascht mich in tiefen Schlünden flüss'ger Glut!

Man mag hier wieder bemerken, wie die verurteilenden Gewissenstiefen Othellos die Zuthaten Shakespeares zu der benutzten Erzählung der Novelle sind. Bei Giraldo Cinthio läßt Othello seine Gemahlin durch seinen Fähndrich ermorden, leugnet die That auf der Folter mit der größten Hartnäckigkeit, wird nach langer Gefan-

1) Vgl. A. Fr. v. Schack, Geschichte der dramatischen Kunst und Literatur in Spanien, 3 p. 157 fg.

genschaft zu lebenslänglicher Verbannung verurteilt und zuletzt von Verwandten Desdemonas erschlagen.[1]

In den Lustspielen Shakespeares hat das Schicksal dieselbe Beschaffenheit, welche wir in der Tragödie wahrgenommen haben. Den Sommernachtstraum könnte man eine Schicksalskomödie nennen, wenn man den Naturmächten der Elfen einen mehr als irdischen Einfluß zuschriebe; aber die liebenden Jünglinge und Jungfrauen Athens sowie die schauspiellustigen Handwerker haben die durch Puck bewirkten Irrungen in der Nacht, in der man „leicht den Busch für einen Bären hält", ihrem wankelmütigen Leichtsinn und ihrem mangelnden Erkenntnisvermögen zuzuschreiben. In dem Kaufmann von Venedig sieht die „Lotterie" (I, 2) der Kästchen wie ein Schicksal aus; „das Los", sagt Portia (II, 1), „woran mein Schicksal hängt, schließt mich von dem Recht des freien Willens aus;" auch der Prinz von Marokko ist in Bezug auf die Kästchenwahl der Meinung (II, 1),

Wenn Herkules und Lichas Würfel spielen,
Wer tapfrer ist: so kann der bess're Wurf
Durch Zufall kommen aus der schwächern Hand.
So unterliegt Alcides seinem Knaben,
Und so kann ich, wenn blindes Glück mich führt,
Verfehlen, was dem minder Würd'gen wird,
Und Grames sterben.

Aber die Wähler verfehlen oder gewinnen das schöne Los nur durch die Beschaffenheit ihrer Gesinnung und des Urteils, welches sie über das höchste Gut haben. In den Lustspielen Cymbelin und Sturm hat das Schicksal die Gestalt der Vorsehung angenommen: „den hemm' ich, den ich liebe", sagt Jupiter (V, 4) im Cymbelin, und von der göttlichen Vorsehung ist im „Sturm" Prospero zur rettenden Insel geleitet worden (vgl. p. 470).

In der neueren Komödie der Griechen spielt der Zufall eine hervorragende Rolle. Der Göttername desselben ist Tyche. Das Zeitalter Alexanders und der Diadochen, der Sturz so vieler Throne, die mannigfaltigsten Wechselfälle des Lebens gaben der Tyche eine

1) Vgl. K. Simrock, Die Quellen des Shakespeare, Bonn 1870, 1 p. 176.

weite Bedeutung im griechischen Lustspiel des Menander und der übrigen Dichter der neueren Komödie sowie im griechischen Roman. In das Gebiet der Tyche gehören die Abenteuer, welche die Schiffahrt und der Schiffbruch, der Raub und der Krieg herbeiführen. Aus einem Schiffbruch werden zwei Mädchen gerettet und die eine von dem Vater, dem sie geraubt worden war, als seine Tochter erkannt und wieder gewonnen. So dichtete Plautus im Rudens nach dem griechischen Dichter Diphilus. In einem athenischen Lustspiele, dessen Inhalt in den „Kriegsgefangenen" des Plautus zu finden ist, hat ein Vater zwei Söhne verloren; der eine ist in früher Jugend von einem Sklaven geraubt, der andere ist in einem Feldzuge der Ätolier gegen die Elier zum Kriegsgefangenen gemacht worden; beide werden nach vielem Mißverständnis wieder mit dem Vater vereinigt. Der Zufall führt auch die Lösung einer schwierigen Streitfrage herbei; in dem Drama des Terenz „Das Mädchen von Andros", das er nach Menanders Vorgang dichtete, giebt ein fremder Vetter, der herbei gekommen ist, die nötige Aufklärung. In dem „Poenulus" des Plautus, dessen Inhalt wahrscheinlich aus einem sicilischen Schauspiele geschöpft ist, zieht ein Punier durch die Welt, seine geraubten Töchter suchend, und eine Menge von Zufällen bringt ihn zum gewünschten Ziele. — Daß dergleichen Abenteuer auch in Shakespeares Lustspielen sich finden, hat seinen Grund zumeist in den Quellen, die er benutzte. Ein Schiffbruch trennt Gatten, Kinder und Sklaven von einander und nach langen Jahren finden sie sich sämtlich wieder (Komödie der Irrungen). Ein Schiffbruch trennt Bruder und Schwester von einander und in der Stadt des Herzogs Orsino kommen sie unvermutet wieder zusammen (Was ihr wollt). Durch einen Schiffbruch geschieht es, daß nach vielen Jahren Prospero seine Feinde in seiner Macht sieht und eine Versöhnung eintritt (der Sturm). Eine Königstochter wird als neugebornes Kind an fernem Meeresufer ausgesetzt und gelangt als Jungfrau wieder zu ihren Eltern (das Wintermärchen). Zwei prinzliche Knaben werden ihrem Vater geraubt, der Krieg krönt die Tapferkeit der Jünglinge mit großem Ruhme und Vater und Söhne finden sich wieder (Cymbelin).

In den erwähnten Dichtungen der Alten und Shakespeares kommen die Wechselfälle des Lebens in reichster Fülle vor und die Tyche entwickelt in den antiken Lustspielen ihre ausgedehnte Thätigkeit. Im wesentlichen wird ihr Charakter nach zwei Richtungen betrachtet. Sie ist unbedingt herrschende Göttin nach der Darstellung Menanders im Hypobolimäus; hier ist es die Tyche, „die alles steuert, wendet und erhält; die Vorsicht der Sterblichen (ἡ πρόνοια ἡ ἀνθρ.) ist nur Dampf und eitler Tand; alles, was wir denken, reden oder thun, ist Zufall und wir geben nur den Namen her; die Tyche lenket alles.“ [1]

Nach diesen Anschauungen, welche öfter in der neueren Komödie der Griechen wiederkehren,[2] sind die Menschen die genarrten Marionetten an den Drahtfäden der Tyche. Indessen auch andere Ansichten kommen zu ihrem Rechte. Dem Denken, dem Verstande wird in Menanders Komödien der Herrschaft der Tyche gegenüber eine große Macht zugeschrieben: „in jedem Braven wohnet allezeit ein Gott, sein eigner Verstand ist es“, sagt der Komiker; „Vernunft hat allerorten ihren Tempeldienst, der Gott, der dort Orakel giebt, er heißt Verstand;“ und „dem Denken, dem ist alles, alles unterthan.“[3] Demnach ist bei Menander das, was die Menschen Tyche nennen, zumeist ihr eigener Charakter. Im Glücke, sagt derselbe Dichter, ruft der Mensch gar nicht erst die Tyche an; doch stürzt er in Trauer und Beschwerlichkeit, gleich mißt er die ganze Schuld der Tyche bei.[4]

Wer nach der aus dem Hypobolimäus des Menander angeführten Stelle Shakespeares Komödie der Irrungen beurteilt, kann versucht sein zu meinen, der Dichter habe die Herrschaft der Tyche darstellen wollen, zumal da er aus antiken Quellen schöpfte. Antipholus

---

1) Vgl. A. Meineke, Fragmenta comicorum Graecorum, Berol. 1851, 4 p. 212. W. Hertzberg, Des T. Maccius Plautus ausgewählte Komödien ꝛc., Stuttgart 1861, p. XV.

2) Vergl. E. Rohde, Der griechische Roman, Leipzig 1876, p. 279. L. Schmidt, Die Ethik der alten Griechen, Berlin 1882, 1 p. 57.

3) J. Horkel, Die Lebensweisheit des Komikers Menander, Königsberg 1857, p. 27.

4) Meineke 4 p. 239 (XX).

von Syrakus, von Luciana und Adriana für den Gatten der letzteren gehalten, ruft aus (II, 2):

Ward ich vielleicht im Traum mit ihr getraut?
Nein, träum' ich jetzt nur alles dies zu hören?
Kann solcher Wahn uns Aug' und Ohr bethören?
— — — — — — — — — —
Nenn' ich dies Erde, Himmel oder Hölle?
Schlaf' oder wach' ich? Bin ich bei Verstand?
Mir selbst ein Rätsel — ihnen wohl bekannt?
Sprecht denn; ich spreche nach, will dabei bleiben
Und mit des Zufalls Strom im Nebel treiben
(And in this mist at all adventures go).

Die Helden der Irrungen, die Antipholus und Dromios, verzichten auf allen Verstand und es kommt ihnen nicht in den Sinn, daß die Irrungen aus Verwechselungen der Personen hervorgehen können; lieber schreiben Antipholus und Dromio von Syrakus ihre seltsamen Erlebnisse den Wirkungen von Hexen, Feeen und Elfen zu (I, 2; II, 2; III, 2). Insofern das Gewissen auch ein Wissen ist, darf man sagen, daß die Personen in der Komödie der Irrungen den Spielen des Zufalls infolge mangelnden Gewissens anheimfallen. In den andern Dramen Shakespeares, auf die wir p. 594 hindeuteten, wird der Zufall überwunden durch die Besonnenheit und Sittlichkeit der beteiligten Charaktere. Der Zufall oder die Tyche gewinnt nur einen Einfluß oder einen Glauben bei solchen Personen welche unsittlich oder strafbar verblendet der Tyche oder Fortuna (fortune) eine wirkende Macht zuschreiben, bei denen demnach das Gewissen in einer unsicheren Verfassung ist. So bei Parolles, Pistol, Malvolio. Der erstere ist bei der Fortuna in Ungnade gefallen; aber nur, weil Unverschämtheit, Lug und Trug ihn stürzte (Ende gut, Alles gut V, 2). Ebenso führt Pistol den Namen der Fortuna und der Parzen (Heinrich IV. II, 2, 4) gern im Munde. Ob er mit dem französischen von ihm korrumpierten Motto „si fortune me tormente, sperato me contente" (Heinrich IV. II, 2, 4) den richtigen Sinn verbindet, müssen wir dahin gestellt sein lassen. Bei der Beurteilung der Fortuna und ihrer Thätigkeit gegen Bardolpf tritt sein mangelhaftes Gewissen hervor. Bardolpf hatte eine Monstranz gestohlen und war gehängt worden. „Fortuna", ist Pistols Meinung

(Heinrich V. III, 6), „ist Bardolphs Feind und zürnt mit ihm." Malvolio, von schwachem Verstande und hochfahrender Gesinnung, kommt der rächenden Täuschung mit dem Glauben an die Fortuna entgegen. Seine Hoffnung auf den Besitz seiner Herrin begründet er mit einer fast menandrischen Meinung: „Es ist nichts als Glück; Alles ist Glück" (all is fortune II, 5). Er glaubt, was die Täuschung ihm schreibt (II, 5): „Dein Schicksal thut dir die Hand auf, ergreife es mit Leib und Seele. Dein Glück ist gemacht, wo du es wünschest. Wo nicht, so bleib nur immer ein Hausverwalter, der Gefährte von Lakaien und nicht wert Fortunas Hand zu berühren (not worthy to touch fortune's fingers)." Ein solcher Charakter wird durch eigne Verblendung die Beute der Fortuna. Dagegen sind diejenigen Personen, welche den von Menander gepriesenen Verstand in der Gestalt der Überlegung und Besonnenheit besitzen, der Herrschaft der Fortuna minder unterworfen. Der ehrliche Hauptmann Fluellen mit seiner Neigung zu antiken Reminiszenzen (Heinrich V. III, 6) findet die Beschreibung, welche die Poeten[1] von der Fortuna gemacht haben, vortrefflich und sieht in ihr selbst eine vortreffliche Moral. Diese Moral ist, daß die besonnenen Personen, wie der König im Schauspiele in Hamlet (III, 2), das Verhältnis des menschlichen Willens zum Schicksale oder Glücke bedenken und die Erfahrung haben, wie „der Gedanke unser ist, nicht das Ziel;" diese Moral segnet wie Hamlet (III, 2) denjenigen, „des Blut und Urteil so gut gemischt ist, daß er zur Pfeife nicht Fortunen dient, den Ton zu spielen, den ihr Finger greift." Diese Moral wendet sich zur Besiegung der Fortuna an höhere Mächte und ruft aus (Hamlet II, 2):

---

1) Der kugelförmige Stein, auf welchem nach Fluellens Erinnerung der Fuß der Fortuna steht, findet sich bei Pacuvius (vgl. O. Ribbeck, Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik, Leipzig 1875, p. 251):

Fortunam insanam esse et caecam et brutam perhibent philosophi,
Saxoque instare in globoso praedicant volubilei.

Dieselbe Anschauung kommt in dem Gemälde Cebes des Thebaners cap. 30 fg. mit Erklärungen vor. In Bezug auf die Veränderlichkeit der Fortuna konnte Shakespeare auch an Horaz carm. I, 34, 12—16 und carm. III, 29, 49—54 denken.

All' ihr Götter
Im großen Rat, nehmt ihre Macht hinweg;
Brecht alle Speichen, Felgen ihres Rades,
Die runde Nabe rollt vom Himmels Berg
Hinunter bis zur Hölle.

Der Verstand, dem Menander eine so große Wirksamkeit vindiziert, behandelt bei Shakespeare das Schicksal oder die Fortuna auch humoristisch. Eine parodische Zeichnung des Schicksals wird selbst dem Weber Zettel (Sommernachtstraum I, 2) gestattet. In Bezug auf einen Bootsman sagt der humoristische Gonzalo im „Sturm" (I, 1): „Der Kerl gereicht mir zu großem Trost; mir deucht, er sieht nicht nach dem Ersaufen aus; er hat ein echtes Galgengesicht. Gutes Schicksal, bestehe darauf ihn zu hängen. Mach den Strick seines Verhängnisses zu unserm Ankertau, denn unsers hilft nicht viel." Die witzige Nerissa (Kaufmann von Venedig II, 9) meint: Die alte Sag' ist keine Ketzerei, daß Frei'n und Hängen eine Schickung sei. Ein lateinisches Sprichwort (fortuna favet fatuis) brauchte der Narr in „Wie es euch gefällt" (II, 7), wenn er zu Jaques sagte: „Nennt mich nicht Narr, bis mich das Glück gesegnet." Die humoristischen Damen Celia und Rosalinde schelten witzig (I, 2) die Hausmutter Fortuna, die ihre Gaben so ungleich verteilt; aber zu ihrem eignen Glücke tragen sie selbst viel bei durch Tugenden des Verstandes und der Sittlichkeit, durch Besonnenheit, Geduld, Mut und durch ein reines Gewissen.

Wenn wir nach den Ursachen der Erscheinung fragen, welche uns in der vielfachen Darstellung des Gewissens, zumal des strafenden, bei Shakespeare entgegentritt, so finden wir die Antwort zunächst in der dramatischen Thätigkeit des Dichters überhaupt; der dramatische Dichter kann sich der Darstellung der Leidenschaften, der inneren Konflikte, der labyrinthischen Wege der Menschenseele, der Gedanken, die sich anklagen und entschuldigen, um so weniger entziehen, je mehr er berufen ist den Sieg, die Macht und Herrschaft der sittlichen Idee zur Geltung zu bringen. Eine andere Ursache kann in persönlichen Erfahrungen gesucht und gefunden werden. In den

Sonetten des Dichters begegnen uns Bekenntnisse des strafenden Gewissens. Der Dichter ruft aus (Son. 110):

Ach, wohl ist's wahr: ich schwärmte hier und dort,
Erschien der Welt als Narr, schnitt in die Seele
Mir selber tief, gab Höchstes wohlfeil fort,
Durch neue Liebe mehrt' ich alte Fehle.
Wahr ist's, ich sah die Wahrheit allerwärts
Schief an und seltsam. (Bodenstedts Übers.)

Der Dichter bekennt, daß Eigenliebe seine Sünde sei (Son. 62); er spricht von einem vielbeweinten Vergehen (Son. 36); er kennt das Dämonischverlockende der Sünde; „er bekennt, wie ein buhlerisches Weib durch Musik und Gesang ihn umstrickte", so daß er fragend ausrief:[1]

Von woher kommt dir dieser Reiz des Bösen,
Daß, wenn ich wählen sollte, selbst dein Gift,
Der Abschaum durch sein freies sichres Wesen
Der andern bestes Erbteil übertrifft?
Wer lehrte dich mehr Lieb' in mir entzünden,
Je mehr ich Hassensgründe hör' und sehe?

In Bezug auf diese Leidenschaft bekennt er, daß sein Sinn verworren, verdunkelt ist, daß er um die Wahrheit blind hin und her irre (Son. 147); daß sein Auge und Herz das Lauterste verkannt und ekler Pest sich zugewendet habe (Son. 137). Er wünscht jedoch auch in anderer Beziehung eine Neuschaffung für sein Leben; als heilsbedürft'ger Kranker will er sich willig allen stärksten Mitteln und Arzneien unterwerfen, will zur Entsühnung die schwerste Buße tragen, das Bitterste soll ihm nicht bitter sein (Son. 111). Je tiefer ihm das Wesen der Sündhaftigkeit bekannt ist, um so ernstere Entschlüsse werden von ihm ausgesprochen; einen tiefen Blick in sein Gewissen thun wir in Son. 146:

O arme Seele! Kern der sündigen Erde
(Poor soul, the center of my sinful earth),
Rebell'scher Mächte Narr, die dich umschalen,
Was härmst du dich voll Elend und Beschwerde,

1) Vergl. M. Carriere, Renaissance und Reformation ꝛc., Leipzig 1873, p. 490.

Blos um dein Äußres kostbar bunt zu malen?
Wie magst du nur auf dieses Haus von Staube,
Das du so kurz bewohnst, so viel verschwenden?
Mußt du's verlassen, wird's zu Erb' und Raube
Den Würmern, — doch, soll alles damit enden?
Drum, Seele, leb' und sorg' für dich allein
Und was dein Staub verliert, sollst du gewinnen,
Für das Vergängliche tausch' Ewiges ein,
Sei arm nach außen, mehr' den Reichtum innen.
Du lebst vom Tod so, wie von Menschen er,
Und wenn der Tod stirbt, giebt's kein Sterben mehr.
(Fr. Bodenstedts Übers.)

So ist denn in diesen Versen ein Zeugnis gegeben, daß der Dichter mit dem scharfen Auge des Gewissens in seine Vergangenheit blickte und den sittlichen Reichtum seines Innern zu mehren suchte. Er hat daher auch den sittlichen Reichtum des guten und reinen Gewissens vielfach dargestellt, und je tiefer seine eignen Erfahrungen wurden, desto tiefer und energischer sind auch die Charaktere des guten Gewissens in seiner Dichtung hervorgetreten.

Zunächst ist die Form des guten Gewissens zu bemerken, in welcher dasselbe als naive, ihrer selbst nicht bewußte Unschuld auftritt. Diese nehmen wir in Kindergestalten wahr; unter ihnen sind vor allen die Söhne Eduards zu nennen und der Schilderung zu gedenken, welche Tyrrel (Richard III. IV, 3) von ihnen giebt; die Unschuld Arthur Plantagenets im König Johann veranlaßt den Dichter zu der poesievollsten Darstellung (König Johann IV, 1); man mag sich auch der Knaben des Macduff, ferner des Mamillius (im Wintermärchen) erinnern.[1] In solcher Unschuld hat der Charakter der jungfräulichen Miranda seinen schönsten Schmuck und entfaltet die naive Charakterschönheit Perditas ihre anmutigsten Blüten.

Das gute Gewissen entwickelt in vielen Personen seine Kraft in der Treue. Die Treue der Diener ist von Shakespeare mit besonderer Liebe gezeichnet. Die wahrhafte Treue ist in einen Gegensatz gestellt gegen die verbrecherische. Der Haushofmeister der Goneril ist „ein dienstbeflissener Bube, den Lastern der Gebiet'rin so geneigt,

1) Vgl. J. Thümmel, Vorträge über Shakespeare-Charaktere, Halle 1881, p. 1—33.

als Bosheit wünschen mag" (K. Lear IV, 6). Aber Kents Treue beruht auf der Wahrheit und dem guten Gewissen, welches selbst den Verstoßenen zu dem Herrn zurückführt. Die wenig gewissenhafte Dienstbeflissenheit ist in Polonius, Rosenkranz und Güldenstern, Osrik, in der Amme in Romeo und Julie sichtbar; David, der Diener Robert Schaals, hat ein sehr weites Gewissen, wenn es sich um die Verurteilung oder Freisprechung eines Schelms, der sein Freund ist, handelt (Heinrich IV. II, 5, 1); bei einigen Dienern, wie bei Borachio, verurteilt das Gewissen die verbrecherische That (Viel Lärmen um Nichts V, 1). Aber die echte Treue handelt nach den Gesetzen des reinen Gewissens. Posthumus glaubt, daß Pisanio den Blutbefehl gegen Imogen ausgeführt habe; „o Pisanio", ruft er aus (V, 1), „ein guter Diener thut nicht jeden Dienst; nur was gerecht, ist Pflicht." Nach diesem Satze hatte Pisanio gehandelt; seine gewissenhafte Treue hatte den ungerechten Befehl seines Herrn an Imogen nicht vollzogen. Den verführenden Anerbietungen des brutal gewissenlosen Cloten hatte Pisanio in echter Treue gegen seinen Herrn widerstanden (III, 5). Die Ermordung des Polyxenes wird dem Camillo von seinem Könige Leontes (Wintermärchen I, 1) zugemutet; in gewissenhafter Treue verläßt Camillo lieber seinen Dienst und seinen Besitz, als daß er mit einem Morde sein Gewissen befleckt. Die treuen Diener, wie Kent und Paulina (im Wintermärchen), treten mit der gesteigerten Kraft des reinen Gewissens dem gewissenlosen Thun ihrer Herren als starke, strenge und rücksichtslose Mahner entgegen. Tapfer und opferfreudig nehmen sie das Recht in Anspruch und erfüllen die Pflicht, das verurteilende Gewissen ihrer Herren zu bilden. Die Treue und Redlichkeit des Helicanes, der seinem Fürsten den Thron erhält (II, 4), wird im „Perikles, Fürst von Tyrus", von Gower gelobt (V, 3). Zu den rührendsten Gestalten des treuen Dienstes gehört Adam in Wie es euch gefällt. Er hat das gute Gewissen der Sittenreinheit (II, 3) und Frömmigkeit. „Der die jungen Raben füttert, ja, sorgsam für den Sperling Vorrat häuft", soll seines Alters Trost sein. Mit solcher Gesinnung bietet er dem Orlando seinen Dienst und Besitz an (II, 3). Dem Charakter des Flavius giebt der Menschenhasser Timon selbst das Zeugnis der Redlichkeit und Treue (IV, 3).

Dieses gute Gewissen ist in einer anderen Klasse von Dienern, den Narren, der Gesinnung und dem Denken nach wirksam. Wie verschieden die Narren Feste, Probstein, Lavache und der Narr im Lear unter sich sind,[1] in dem einen Zuge der Treue und Anhänglichkeit an ihre Herren und Herrinnen stimmen sie überein. Der Charakter des Lavache in Ende gut, Alles gut ist nicht frei von frivolen Äußerungen (I, 3; vgl. IV, 5); im übrigen steht auch er wie die anderen in dem Dienste des Gewissens, alle haben in höherem oder geringerem Grade den Beruf, Propheten der Wahrheit zu sein (I, 3), sie wollen „die angesteckte Welt säubern, wenn sie geduldig nur ihr Mittel nehmen will (Wie es euch gefällt II, 7). Sie betrachten die Welt oft unter dem Gesichtspunkte, den Probstein ausspricht: „Der Narr hält sich für weise, aber der Weise weiß, daß er ein Narr ist." Sie halten den Personen ihre Thorheit vor und der wehmütige und bittere Witz des Narren im Lear erhebt sich zu der tiefernsten ethischen Beleuchtung der Thorheit seines Herrn als ein verurteilendes Gewissen.

Die Narren Shakespeares sind oft mit dem Chor des griechischen Dramas verglichen worden. Das reflektierende, gnomische Element, die nicht vorhandene oder geringe Beteiligung der Narren an der Handlung gab zu diesem Vergleiche die Veranlassung. In vielen Fällen kann man den Chor als das Gewissen für die handelnden Personen betrachten. Eine solche Rolle spielen bei Shakespeare manche humoristische Charaktere, z. B. Lafeu in Ende gut, Alles gut. Er ist das Gewissen für Bertram und Parolles. Seine überlegene Einsicht hat den Schelm und Prahler in Parolles zuerst erkannt. Der König bezeichnet den Lafeu als seinen Freund.

Eine ähnliche Stellung haben andere Freunde in Shakespeares Dramen. Mit humoristischer Einsicht des Gewissens verhält sich Nerissa zu Portia im Kaufmann von Venedig. Den Bedenklichkeiten Portias in Bezug auf das Testament ihres Vaters setzt Nerissa (I, 2) die ernste Betrachtung entgegen: „Euer Vater war allzeit tugendhaft und fromme Männer haben im Tode gute Eingebun-

1) Vergl. hierüber J. Thümmel, Vorträge über Shakespeare-Charaktere, p. 194 — 228.

gen.“ — Der Humorist Menenius ist dem Freunde Coriolan treu ergeben. Er ist besonnen, während Coriolan leidenschaftlich ist; er ist vermittelnd, während Coriolan schroff und unbeugsam ist. Wie Menenius, hat Ulysses (in Troilus und Cressida) ein politisches Gewissen. Er bemüht sich den Gemeinsinn zu wecken. Er spricht weise und bedeutende Betrachtungen über die Notwendigkeit der Rangordnung und Zucht aus, welche von der Naturordnung ihre Beweiskraft entlehnen (I, 3); er hält dem Achilles, dessen Gewissen verwildert ist, die starke Mahnung entgegen, daß nur die Beharrlichkeit die Ehre im Glanze erhält (III, 3). Das patriotische Gewissen ist von Shakespeare vielfach dargestellt worden. Wir haben früher schon an den starken Patriotismus erinnert, durch welchen Gaunt und Carlisle im Verhältnis zu Richard II. hervorragen. Ein patriotisches Gewissen in eminenter Weise ist Faulconbridge im König Johann eigen. Es tritt in der Ergebenheit hervor, die er dem Könige unbedingt beweist. Auf den bedenklichen Wegen, welche König Johann geht, verlassen ihn die Edlen, wie Salisbury u. a., wie sie meinen, um des Vaterlandes willen; aber um des Vaterlandes willen bleibt Faulconbridge dem Könige treu. Wenn er denselben am meisten verfallen sieht, ist seine Thätigkeit für das Vaterland am meisten energisch. Er verwirft die Blutthat, die er gegen Arthur ausgeführt glaubt, mit der ganzen Kraft des sittlichen Bewußtseins; bei Arthurs Tode ist es seine größte Sorge, „daß der Himmel drohend auf das Vaterland herabsieht“ (IV, 3). Mit der mutigen Offenheit des patriotischen Gewissens nennt er dem Könige gegenüber das Bündnis mit Rom ein schmähliches und ruft ihn zu den Waffen (V, 1). So ist er in einen Gegensatz gestellt gegen Hubert, dessen erwachendes Gewissen die zugemuteten Unthaten von Arthurs Bitten bewegt unterläßt, aber doch am Tod desselben mitschuldig ist, und gegen die Barone, die den Schaden des Vaterlandes durch die Verbindung mit dem Feinde desselben heilen wollen. — Das patriotische Gewissen tritt in dem ganzen Umfange antiker Energie auch in der Volumnia im Coriolan auf. Volumnia hatte es als ihre einzige Aufgabe betrachtet, ihren Sohn zu einem hervorragenden Helden im Dienste des Vaterlandes zu erziehen; um so stärker tritt ihr patriotisches Gewissen dem Sohne entgegen, als dieser im Begriff

ist der Verräter des Vaterlandes aus Rachsucht zu werden. Coriolan, wie wir früher gesehen haben, unterläßt die Ausführung des beabsichtigten Frevels durch die in seinem Gewissen erweckte Pietät.

Das Gewissen der Pietät begegnet uns bei Shakespeare in höchst energischen Formen, z. B. (im König Lear) in Albanien, Edgar und Cordelia. Albanien ist das Gewissen der Pietät für Goneril; dieses Gewissen gründet in religiösem Glauben. Bei der Nachricht vom Frevel Cornwalls und dem Tode desselben ruft Albanien aus (IV, 2):

Das zeigt, ihr waltet droben,
Ihr Richter, die so schnell der Erde Freveln
Die Rache senden.

In diesem Sinne ruft er der pietätlosen Goneril, deren Wesen er mit Abscheu zeichnet, die an die ewige Gerechtigkeit appellierenden Worte zu (IV, 2):

Schickt nicht der Himmel sichtbar seine Geister
Alsbald herab, zu zügeln diese Greuel,
Muß Menschheit an sich selbst zum Raubtier werden
Wie Ungeheu'r der Tiefe.

Das Gewissen der Pietät für Gloster ist Edgar. Sein religiöser Sinn hat die Quellen erkannt, aus welchen das Elend Glosters stammte; dem besiegten Edmund ruft Edgar zu (V, 3):

Die Götter sind gerecht: aus unsern Lüsten
Erschaffen sie das Werkzeug, uns zu geißeln.
Der dunkle, sünd'ge Ort, wo er (Gloster) dich zeugte,
Bracht' ihn um seine Augen.

Aber Edgars pietätsvolles Gewissen wird der Retter des Seelenheils, welches Gloster, durch Schuld und grausame Erfahrungen zur Verzweiflung getrieben, zu verscherzen im Begriff ist (vgl. p. 437 fg.).

Das Gewissen der Pietät ist in Cordelia in mehrfacher Weise thätig. Ihre erste That der Pietät besteht in der gewissenhaften Wahrheitsliebe und der Äußerung derselben.

Die heuchlerischen Übertreibungen, mit welchen die Schwestern Cordelias dem thöricht fragenden Vater ihre egoistische Liebe versichern, drängen die Wortkarge nur tiefer in ihr Inneres zurück.

„Ihre Liebe wiegt schwerer als ihr Wort“ (I, 1). „Sie kann ihr Herz nicht auf ihre Lippen heben.“ Sie will den Ausdruck der Pietät nicht käuflich machen, wie ihre Schwestern. Auf die Frage Lears an Cordelia: „Was sagst du, dir ein reicheres Dritteil zu gewinnen als die Schwestern“, kann sie nur mit „nichts“ antworten. Die Gewissenhaftigkeit ihrer Pietät und Wahrheitsliebe, welche einen um so herberen Ausdruck annimmt, je größer der Abscheu gegen die Heuchelei ihrer Schwestern ist, wird von dem Narren, von Kent, von dem König von Frankreich verstanden, aber nicht von dem leidenschaftlichen Lear, der jene Wahrheitsliebe als Stolz bezeichnet, den Cordelia Geradheit nenne (I, 1). Diese Geradheit aber befähigt sie zu weiteren Thaten der Pietät. Die Ruchlosigkeit der Schwestern gegen den Vater veranlaßt sie zu den Waffen zu greifen, „nicht aus Ehrgeiz, sondern um des teuren Vaters Recht.“ Ihre tiefe Liebe, die um des Vaters Segen bittet, ist die heilkräftige Quelle, aus welcher der gebrochene Lear Genesung schöpft. — Cordelia ist die Antigone Shakespeares. Sie gleicht derselben in der Gesinnung und Thatkraft wahrer Pietät; beide besitzen die unbestochene Wahrheitsliebe, die sich bei beiden in herben Formen äußert; beide werden Opfer ihrer gewissenhaften Pietät und Liebe, ohne eine Schuld begangen zu haben.

Der Grundzug des religiösen Gewissens, der die Pietät Antigones und Cordelias charakterisiert, beseelt die Hermione (im Wintermärchen) zu vertrauendem Mute. Der Dichter versetzt uns in antike Verhältnisse. Für Hermione ist das delphische Orakel eine göttliche Macht. Sie erfährt die stärkste Unbill von einem eifersüchtig bethörten und eigensinnigen Gemahl. Sie wird des Ehebruchs und Verrats angeklagt und vor ein öffentliches Gericht gezogen. Sie verteidigt sich mit dem Mute und der Beredsamkeit des guten Gewissens. Sie zweifelt nicht, daß Himmelsmächte auf das menschliche Thun herabschaun. Ihre fromme Hoffnung auf das Orakel giebt ihr ferner Geduld und den Mut langer Ausdauer in der Verborgenheit. Ihre fromme Hoffnung wird erfüllt; die von dem Wahne des Leontes ausgesetzte Tochter wird wiedergefunden und die Gnade der Götter ist es, welche Hermione anruft (V, 3):

Ihr Götter, blickt herab,
Und Gnade gießt aus euren heil'gen Schalen
Auf meiner Tochter Haupt!

Die Frömmigkeit im antiken Sinne ist auch die Eigenschaft Imogens. Diese äußert sich in ihren Gebeten; vor dem Schlummer ruft sie die Götter an (II, 2):

Ihr Götter, eurem Schutz befehl' ich mich!
Vor Elfen und den nächtlichen Versuchern
Schirmt mich, ich flehe!

Ihrem verbannten Gemahl will sie dreimal täglich betend im Himmel begegnen (I, 5). Ihre Frömmigkeit und ihr gutes Gewissen ließen es zu, daß sie sich gegen den Willen ihres Vaters mit Posthumus vermählte; sie war von der Rechtmäßigkeit ihrer Handlungsweise um so mehr überzeugt, je mehr sie einen Freier wie Cloten verwerfen mußte, der durch Mißbildung und sittliche Verkehrtheit ihrer durchaus unwürdig war. Ihre Leiden stammen aus der Quelle ihrer selbständigen That, ihrer Vermählung mit Posthumus; aber ihr reines Gewissen giebt ihr den Mut und die Kraft, alle Hemmungen und Gefahren, alle Abeuteuer und Mühsale mit Ausdauer und Besonnenheit zu ertragen und zu überwinden.

Schon vor „Cymbelin" hatte Shakespeare Othello gedichtet. Wie der Hermione und Imogen eine antikfromme Gesinnung, hatte er der Desdemona eine christlichfromme Gesinnung verliehen. Den leichtfertigen Gesinnungen Emilias gegenüber betet sie zu Nacht (IV, 3):

Laß mich, Herr, in fremden Sünden
Nicht eigne Sünde, laß mich Beff'rung finden.

Sie bittet ihren Mörder um Aufschub der Blutthat, „bis sie gebetet" (V, 2). Sie hatte, von Othello mit Tode bedroht, um Gottes Erbarmen gefleht (V, 2). Ihr Gewissen, in Bezug auf das von Othello ihr vorgeworfene Vergehen, ist rein; „ich weiß nichts von Schuld", darf sie mit Recht gegen ihren Mörder äußern (V, 2). Aufgefordert ihrer Sünde zu gedenken, bekennt sie, daß ihre „Herzensliebe zu Othello ihre Sünde sei" (V, 2). Je reiner das Gewissen Desdemonas in Bezug auf Othello ist, desto mehr kann es auffallen, daß ihr Gewissen in Bezug auf ihren Vater schweigt. Sie

hatte sich gegen sein Wissen und seinen Willen mit Othello vermählt. Sie scheint es mit gutem Gewissen, ohne Arges zu denken, gethan zu haben; sie scheint den Kummer nicht im voraus geahnt zu haben, den Brabantio über die Verbindung seiner Tochter mit Othello empfand und der sein Leben verkürzte; sie beruft sich vor dem Senate in Gegenwart ihres Vaters auf ihre Pflicht; „so viel Pflicht", sagt sie zu ihrem Vater (I, 3), „als meine Mutter euch gezeigt, da sie euch vorzog ihrem Vater, so viel muß ich auch meinem Gatten widmen, dem Mohren, meinem Herrn." Sie hat es zu erfahren und bekennt, daß sie ihren Vater verloren hat (IV, 2); aber nirgends äußert sie, daß ihr Gewissen über ihre That, daß sie den Vater um des Gatten willen verließ, sie beunruhigte. Wir müssen annehmen, daß sie glaubt mit gutem Gewissen gehandelt zu haben, wenn nicht das Bekenntnis, daß die Herzensliebe zu Othello ihre Sünde sei, auch das Bekenntnis einer Schuld gegen ihren Vater einschließt.

Das christliche Gewissen entwickelt in That und Leiden seine Kraft, Ausdauer und Geduld in Charakteren wie Helena, Isabella, Katharina. Die Anlage, welche Helena (Ende gut, Alles gut) zur Selbstverleugnung wie zum Handeln, zur Demut wie zur Entschlossenheit besitzt, wird durch ihr frommes und reines Gewissen gehoben und gefestigt. Dieser Zug der Frömmigkeit, der ihr ganzes Wesen beherrscht, findet sich nicht in Boccaccios Novelle, welche Shakespeare benutzte. Wenn er, wie J. L. Klein annimmt, Accoltis Virginia vor Augen hatte, so hat er den Charakter derselben in der Person der Helena religiös vertieft. Helenas Absicht, den König zu heilen, stützt sich auf die Kunst ihres Vaters und auf ihr Gottvertrauen, welches durch biblische Beispiele gestärkt wird:

Er, der das Höchste schafft, läßt von den Händen
Des schwächsten Dieners oft sein Werk vollenden.
Die heil'ge Schrift läßt Kinder Urteil sprechen,
Wenn Richter kindisch sind; den kleinsten Bächen
Entspringt die größte Flut; Meere vergehn,
Wenn Weise gleich kein Wunder zugestehn.[1]

1) Nach Holt White, wie Delius All 's well that ends well, Elberfeld 1859, p. 37 bemerkt, dachte Shakespeare an die biblische Geschichte von

Als der König Helenas Dienst abweist, hält sie ihm die Allwissenheit Gottes entgegen:

So hemmt ein Hauch denn der Begeistrung Drang!
Bei Ihm, der alles weiß, wird's anders sein.
Wir richten unser Urteil nach dem Schein.
Doch arger Vorwitz ist's, des Himmels Walten
Und Hülfe nur für Menschenwerk zu halten.
Versucht es, holder Herr, mit meiner Kunst
Und prüft nicht mich, nein, prüft des Himmels Gunst.

Sie verspricht die Kur in kurzer Zeit zu vollenden, wenn die höchste Gnade Gnade leiht (the greatest grace lending grace). Die gelungene Heilung des Königs gewinnt ihr den geliebten Bertram zum Gemahl, aber er will es nur unter Bedingungen werden, deren Erfüllung unmöglich scheint. Sie unternimmt eine Pilgerfahrt und ihr gutes Gewissen giebt ihr den Mut einen verwegnen, aber für Bertrams Gattin nicht ungesetzlichen Plan zu ergreifen. Sie charakterisiert ihn selbst (III, 7):

Laßt heute Nacht uns
Die List versuchen. Glückt's nach meinem Rat,
Wird böse Absicht zur rechtmäß'gen That,
Und gute Absicht auch als Handlung gut;
Ein sünd'ger Akt, wo keiner Sünde thut.[1]

Das reine und gute Gewissen der christlichen Gesinnung giebt der Isabella in „Maß für Maß" eine mutvolle Thatkraft. Die

---

Susanna und Daniel, an Moses, der Wasser aus dem Felsen schlug, an das rote Meer beim Durchgang der Kinder Israel, an Pharao, der die Wunder, die Moses bewirkte, nicht glauben wollte. — Die Parallelstelle in Accoltis Virginia bei Klein, Geschichte des italienischen Dramas, 1 p. 564, lautet:

Oft ist's ein kleiner Wurm,
Ein niedrig Kraut und schlammiges Gewässer,
Was Stärkung unsern kranken Gliedern bietet,
Wovon Galen und Avicenna schweigen.
Des Menschen Geist umfaßt nicht alles Wissen,
Weil es dem Himmel so gefallen. Was
Nicht Ärzte, Königsmacht, nicht deine Schätze
Vermochten, wie, wenn ich's vollbringe?

1) Vgl. die Anmerkung von Delius a. a. O, p. 72 Anm. 10.

keusche Jungfrau übernimmt eine fürbittende Thätigkeit für ihren Bruder bei Angelo. Die unkeuschen Anträge des letzteren weist sie mit Entrüstung zurück. Einen starken Mut beweist sie gegen ihren Bruder Claudio. Nach den Forderungen des von Angelo ausgelegten Gesetzes soll Claudio sterben. Er soll leben, wenn Isabella dem Angelo ihre Keuschheit preisgiebt. Claudio, in der Furcht vor dem Tode, erbittet das Leben von Isabella mit dem Wunsche, daß sie Angelos unsittlichem Antrage willfahre.

In Whetstones Dichtungen von Promos und Kassandra, welche Shakespeare benutzte, giebt Kassandra den Bitten ihres Bruders nach und wird ein Opfer der Unsittlichkeit des Promos; Shakespeares Isabella setzt der Schwäche ihres Bruders die ganze Kraft ihrer reinen Gesinnung entgegen: „des Todes Schmerz liegt in der Vorstellung", sagt sie zu Claudio (III, 1), „der arme Käfer, den dein Fuß zertritt, fühlt körperlich ein Leiden ganz so groß, als wenn ein Riese stirbt." „Sie selbst, wär' über sie der Tod verhängt, der Geißel Striemen trüg' sie als Rubinen und zög' sich aus zum Tode wie zum Schlaf, den sie sich längst ersehnt, eh' sie den Leib der Schmach hingäbe." Sie hat den Mut Angelo öffentlich anzuklagen und den bedenklichsten Schritt zu thun, indem sie sich selbst gegen besseres Wissen als entehrt bezeichnet (V, 1). Wie sehr dieser Schritt, der mit einem früheren ebenso bedenklichen in Zusammenhange steht, abstoßend ist, so ist doch in ihren Handlungen das reine Gewissen das Bestimmende. Als sie Angelo um Gnade für ihren Bruder bittet, stellt sie ihm alle Gründe des christlichen Bewußtseins entgegen. Zunächst die menschliche Schwäche und Sündhaftigkeit. „Wir sind alle der Versuchung Erben", sagt sie zu Angelo (II, 4). Sie appelliert an sein eignes Herz (II, 2):

> Klopft an die eigne Brust, ob nichts drin wohnt,
> Das meines Bruders Fehltritt gleicht: bekennt sie
> Menschliche Schwachheit, wie die seine war,
> So steig' aus ihr kein Laut auf eure Zunge
> Zu Claudios Tod.

Sie warnt vor dem Übermute, in welchem der Mensch seiner Schwäche und Sündhaftigkeit vergißt (II, 2):

O gnadenreicher Himmel!
Du spaltest mit dem scharfen Schwefelkeil
Die starre, knorrige Eiche lieber als
Die zarte Myrte: doch der Mensch, der stolze Mensch
In kleine, kurze Herrlichkeit gekleidet,
Vergißt zumeist, was er zumeist doch spürt,
Sein gläsern Wesen, und wie'n zorn'ger Affe
Spielt er dem Himmel solche Possen vor,
Daß Engel weinen, die, gelaunt wie wir,
Sich alle sterblich lachen würden. (Fr. Bodenstedts Übers.)

Sie will Angelo bestechen, aber mit solchen Gaben, wie sie der Himmel mit ihm teilt; diese Gaben sind

Nicht eitle Säckel voll geprägten Goldes,
Noch Steine, deren Wert bald reich, bald arm,
Nachdem die Laun' es schätzt: nein, fromm Gebet,
Das auf zum Himmel steigt und zu ihm dringt
Vor Sonnenaufgang: Bitten reiner Seelen,
Fastender Jungfrau'n, deren Herz nicht hängt
An dieser Zeitlichkeit.

Ihr Gebet bezieht sich auch auf Claudios Seele. Als sie von Angelo hört, daß Claudio schon am nächsten Tage sterben soll, bittet sie um Aufschub (II, 2) mit der Gesinnung Edgars: „Reif sein ist alles." Claudio ist zum Tod nicht vorbereitet:

Schlachten
Wir doch für unsre Küche das Geflügel
Erst wenn es Zeit ist: sollen wir dem Himmel
Mit mindrer Achtung dienen als uns selbst?

Sie erwähnt diese Sorge um Claudios Seele in dem zweiten Gespräch mit Angelo; sie bittet um die Angabe der Zeit seines Todes (II, 4), „damit in seiner Frist — lang oder kurz — er sich bereiten mag, daß er nicht Schaden nehm' an seiner Seele."

Von der Hervorhebung der menschlichen Schwachheit geht sie zur Betonung der göttlichen Gnade über und weist auf die Erlösung hin (II, 2):

Die ganze Menschheit war einst so verfallen
Und Er, voll Macht die Schuldigen zu strafen,
Ward ihr Erlöser. Wie stünd' es um euch,
Wollt' er, das allerhöchste Recht, euch richten

So wie ihr seid? Bedenkt das wohl, und Gnade
Wird eure Lippe atmen wie der Mund
Des Neugeschaffnen. (Fr. Bodenstedts Übers.)

„Wir beten all' um Gnade", hatte schon Portia dem Shylock vorgehalten, „und dies Gebet muß uns der Gnade Thaten auch üben lehren." Und Isabellas Überzeugung ist:

Kein Attribut, das Mächtige verherrlicht,
Nicht Königskrone, Schwert des Reichsverwesers,
Des Marschalls Stab, des Richters Amtsgewand,
Keins schmückt sie alle halb mit solchem Glanz,
Als Gnade thut.

Wenn Angelo dem Claudio verziehe, „so würde nicht der Himmel, würden nicht die Menschen sich über diese Gnade betrüben" (II, 2). Die Gnade, um welche sie Angelo für ihren Bruder bittet, ist ihres Herzens Gesinnung; sie hatte die Verbrechen Angelos öffentlich enthüllt; als dadurch der Gerechtigkeit genügt war, bittet sie selbst bei dem Herzog für Angelo (V, 1):

Huldreicher Fürst,
Ich bitt' euch, seht auf diesen schuldigen Mann,
Als lebte noch mein Bruder. Scheint mir's doch,
Pflichtmäß'ge Redlichkeit lenkt all sein Thun,
Bis er mich sah; ist dies so, laßt ihn leben.

Das gute Gewissen der Königin Katharina (in Heinrich VIII.) ist ebenfalls das Erzeugnis tiefer christlicher Frömmigkeit. Sie darf sich selbst auf ihr gutes Gewissen berufen (III, 1):

Noch hab' ich nichts gethan bei meiner Seele
(o' my conscience),
Was des Verstecks bedarf. Daß jede Frau
Dies mit so reinem Herzen sagen könnte!
Mylords, mich kümmert's nicht (viel glücklicher
Darin als viele!), ob von jeder Zunge
Mein Thun geprüft wird, jedes Aug' es sieht,
Tück' und Verleumdung gegen mich gehetzt wird;
So eben liegt mein Dasein.

Dieses Zeugnis bestätigt der König selbst; holde Sanftheit, Heiligen-Demut, hohe Weiblichkeit, Gehorsam im Befehl — schreibt

er der Gemahlin zu, von der er sich trennen will (II, 4), „von ihr, die", wie Norfolk sagt (II, 2), „zwanzig Jahr wie ein Juwel an seinem Halse hing und nie den Glanz verlor, von ihr, die ihn so liebt, wie Engel gute Menschen lieben, ihr, die, wenn der härtste Streich des Schicksals fällt, den König segnet." Dieses gute Gewissen giebt ihr Mut; dem von Schmeichlern umgebenen Monarchen gegenüber ist sie die Fürsprecherin des von übermäßigen Steuern bedrückten Volkes (I, 2). Ihr gutes Gewissen setzt sie den Ränken der Kardinäle Wolsey und Campejus entgegen, sich auf den ewigen Richter berufend (III, 1):

Noch steht der Himmel, droben thront ein Richter,
Den nie ein Fürst besticht.
— — — — — — — —
Habt Acht, um Gottes willen habet Acht,
Daß meines Kummers Last nicht auf euch fällt.

Das gute Gewissen giebt ihr Geduld im Leiden und fromme Ergebung, ein versöhnliches Gemüt, das dem Feinde Wolsey den Frieden wünscht (IV, 2). Für ihren ihr entfremdeten Gemahl hat sie Gebete; bei ihrem Tode segnet sie ihn (IV, 2). Ihr Tod wird durch ihren Glauben verherrlicht (IV, 2):

Saht ihr nicht jetzt eben sel'ge Boten
Zum Fest mich laden, deren helles Antlitz
Mir tausend Strahlen zuwarf wie die Sonne?
Ewige Seligkeit verhießen sie
Und brachten Kränze, die zu tragen
Ich noch nicht würdig bin; einst werd' ich es.

Das gute Gewissen des christlichen Glaubens in seiner ganzen Kraft und Stärke ist in der Person Heinrichs V. dargestellt. Die Betrachtungen, welche der König über das Gewissen überhaupt anstellt, beweisen, wie ernst er es mit demselben nimmt (IV, 1):

Es ist ein Geist des Guten in dem Übel,
Zög' ihn der Mensch nur achtsam da heraus.
Früh aufstehn lehren uns die schlimmen Nachbarn,
Was teils gesund, und gute Wirtschaft ist;
Dann sind sie unser äußerlich Gewissen
(our outward consciences),

Und Prediger uns allen, die uns warnen,
Daß wir zu unserm End' uns vorbereiten.
So können wir vom Unkraut Honig lesen,
Und machen selbst den Teufel zur Moral.

Das Gewissen des Königs ist zunächst ein Wissen seiner menschlichen Beschaffenheit. Die Majestät verblendet ihn nicht. „Der König ist", wie Heinrich V. zu Bates und Williams unerkannt sagt (IV, 1), „nur ein Mensch wie ich bin. Die Viole riecht ihm, wie sie mir thut; das Firmament erscheint ihm wie mir; alle seine Sinne stehen unter menschlichen Bedingungen; alle seine Zeremonien beiseite gesetzt, erscheint er in seiner Nacktheit nur als ein Mensch und wiewohl seine Neigungen einen höheren Schwung nehmen als unsre, so senken sie sich doch mit demselben Fittich, wenn sie sich senken. Daher wenn er Ursache zur Furcht sieht, wie wir thun, so ist seine Furcht ohne Zweifel von derselben Beschaffenheit wie unsre." Heinrich charakterisiert die Zeremonie, die der König besitzt, mit gewissenhafter Vorurteilsfreiheit (IV, 1). Die Sätze, welche er ausspricht, zeugen schon von unbestochener Wahrheitsliebe. In dieser Eigenschaft gleicht Heinrich V. dem Percy, den er nicht bloß mit den Waffen besiegte, dem er auch an Vorzügen der Sittlichkeit weit überlegen ist. Heinrich besitzt die Kenntnis seiner selbst; auch der Ehrgeiz war es gewesen, der ihn zum Kampfe gegen Frankreich getrieben hatte; „wenn es Sünde ist nach Ehre geizen", sagt er zu Westmoreland (IV, 3), „bin ich das schuldigste Gemüt, das lebt." Aber sein Gewissen ist klar in Bezug auf die gerechte Sache, die er gegen Frankreich verficht; sorgfältig hat er sie von dem Erzbischof von Canterbury prüfen lassen; er will glauben, das, was dieser sagt, sei im Gewissen ihm so rein wie Sünde bei der Taufe gewaschen (I, 2). Das Gewissen Heinrichs ist ein nationales, patriotisches. Er fühlt sich als den Sohn des englischen Vaterlandes; er fühlt sich verbunden mit dem untergeordneten Krieger und verkehrt mit ihm in herzlicher Weise. Er hegt Sorge für das Gewissen desselben: „jeder Soldat", sagt er im Gespräche mit Bates und Williams (IV, 1), „sollte es im Kriege wie jeder kranke Mann in seinem Bette machen, jedes Stäubchen aus seinem Gewissen waschen, und wenn er so stirbt, ist

der Tod für ihn ein Gewinn." Er setzt die Aufgabe des Königs in die wache Sorge für den Frieden, „des Tage am besten doch dem Bauer frommen." Er beweist Gnade und Gerechtigkeit und scheut die Strenge der Strafe nicht. Aber alle Eigenschaften seines Gewissens gewinnen ihre Höhe und Tiefe in seiner christlichen Gesinnung. Den französischen Gesandten redet er mit den wahren Worten an (I, 2):

Nicht ein Tyrann, ein christlicher Monarch
Sind wir und unsre Leidenschaft der Gnade
So unterworfen, wie in unsern Kerkern
Verbrecher angefesselt.

Er giebt seine Absichten kund und fügt hinzu (I, 2):

Doch dies beruht in Gottes Willen alles,
Auf den ich mich beruf' und in des Namen
Sagt ihr dem Dauphin, daß ich komme, mich
Zu rächen wie ich kann, und auszustrecken
In heil'ger Sache den gerechten Arm.

Er ermahnt die Lords die günstige Stunde nicht zu versäumen; sein eigner Gedanke ist einzig Frankreich nun:

Nur der an Gott geht dem Geschäfte vor.
Laßt denn zu diesem Krieg bald unsre Mittel
Versammelt sein und alles wohl bedacht,
Was Federn unsern Schwingen leihen kann
Zu weiser Schnelligkeit: denn Gott voraus,
Straf' ich den Dauphin in des Vaters Haus.

So ist denn „Gott voran" überall sein herzlicher Wahlspruch. Wenn Erpinghom ihm zuruft (IV, 1): „Dich segne Gott im Himmel, edler Heinrich", so erwidert er: „Gott dank' dir's, edles Herz! du sprichst erfreulich." Heinrich besitzt Mut, Kühnheit und Besonnenheit; aber seine vorherrschende Eigenschaft ist das Vertrauen auf Gott. Er wendet sich betend an seine Hilfe (IV, 1): „O Gott der Schlachten! stähle meine Krieger; erfüll' sie nicht mit Furcht, nimm ihnen nun den Sinn des Rechnens, wenn der Gegner Zahl sie um ihr Herz bringt." „Ordne, Gott, den Tag, wie dir's gefällt", betet er vor der Schlacht (IV, 3). Für den unerhörten Sieg, den die Engländ-

der bei Agincourt mit ihrem Könige und durch ihn davongetragen, dankt er mit der Anerkennung, „daß Gott für England gefochten.“ Seine christliche Demut äußert sich wiederholt:

O Gott, dein Arm war hier,
Und nicht uns selbst, nur deinem Arme schreiben
Wir alles zu. — Wann sah man ohne Kriegslist
Im offnen Stoß und gleichen Spiel der Schlacht
Wohl je so wenig und so viel Verlust
Auf ein' und andrer Seite? — Nimm es, Gott,
Denn dein ist's einzig (IV, 8).

Der König läßt „Tod ausrufen durch das Heer, wenn jemand prahlt und Gott die Ehre nimmt, die einzig sein ist.“ Bei dem Einzuge in London sollen nach dem Wunsche der Lords das umgebogne Schwert des Königs, der Helm voll Beulen ihm durch die Stadt vorgetragen werden. Der König verbietet's, „frei von ruhmredigem Stolz und Eitelkeit und giebt Trophäen, Siegeszeichen, Pomp ganz weg von sich an Gott“ (V, Chorus). Diese Demut Heinrichs, verbunden mit der größten Tapferkeit, ist durch den Kontrast des französischen Übermuts noch mehr beleuchtet, den der Dichter freilich übertreibend in dem großen Bilde mit zu grellen Farben darstellte.

Zu den Charakteren des christlichen Gewissens, welche zu dem Gewissen anderer in eine Beziehung treten, gehört der Herzog in „Maß für Maß.“ Wie man auch über seine Verkleidung und Verstellung, über seine bedenkliche Beratung Mariannes denken möge, man wird doch einräumen müssen, daß alle seine Handlungen die edelsten Zwecke im Auge haben und verfolgen. Seine Neigung ist weniger auf energisches und selbständiges Handeln im Staate als auf reflektierendes Sinnen und Denken gerichtet. Die Absicht, den ihm zweifelhaften Charakter Angelos in ernsten Lagen verantwortlicher Thätigkeit zu prüfen, bestimmt ihn mit andern Gründen zur Übertragung seiner Machtvollkommenheit an den scheinbar unbescholtenen und sittlich starken Mann. Der Herzog ist, möchte ich sagen, ein sententiöser Charakter. Über die Pflichten des Herrschers spricht er die gewissenhaftesten Anschauungen aus (III, 2). Die Ansicht, daß auf Größe und Hoheit tausend falscher Augen gerichtet sind (IV, 1), erinnert an Heinrichs V. Ansichten über die Zeremo-

nie. Mit Tiefe und Schönheit spricht er über die menschliche Pflicht (I, 1):

Der Himmel braucht uns, sowie wir die Fackeln,
Sie leuchten nicht für sich; wenn unsre Kraft
Nicht strahlt nach außen hin, wär's ganz so gut,
Als hätten wir sie nicht. Geister sind schön geprägt
Zu schönem Zweck; noch leiht jemals Natur
Den kleinsten Skrupel ihrer Trefflichkeit,
Daß sie sich nicht, die wirtschaftliche Göttin,
Den Vorteil eines Gläub'gers ausbedingt,
So Dank wie Zinsen.

Andere Sentenzen des Herzogs beziehen sich auf das Volk (I, 2), auf Schönheit und Güte (III, 1), auf die Verleumdung. Er charakterisiert die Welt, wie sie ihn umgiebt (III, 2), mit genauer Kenntnis ihrer Verdorbenheit. Er verurteilt die gewissenlose Gemeinheit des Kupplers Pompejus, „dessen Leben zum Himmel stinkt", und mahnt ihn zur Buße (III, 2); er verurteilt die gewissenlose Leichtfertigkeit und Frivolität des Lucio (III, 2).

Die Art und Weise, wie der Herzog als Mönch dem Claudio Fassung zum Sterben zu geben versucht, beziehen sich auf die Güter des Lebens, welche durch den Tod zu verlieren nicht zu beklagen sei. Aber Claudio faßt diese Mahnungen im Sinne des Herzogs auf, wenn er antwortet (III, 1):

Habt Dank, mein Vater!
Ich seh, nach Leben strebend, find' ich Sterben,
Tod suchend, find' ich Leben.

Die Verurteilung des Angelo (V, 1) wird von dem Herzoge verfügt nach dem Satze des Evangeliums Matthäi (7, 2): „Mit welcherlei Gericht ihr richtet, werdet ihr gerichtet werden; und mit welcherlei Maß ihr messet, wird euch gemessen werden." Aber da durch des Herzogs Fürsorge selbst Angelos Thun den sündigen Vorsätzen nicht gleich kam, „Gedanken nicht Thaten, Vorsätze nur Gedanken sind" (V, 1), kann ihm vergeben werden.

Das christliche Gewissen des Herzogs gipfelt in seiner Sorge für das Seelenheil, wie wir es bei Isabella gefunden haben. Er hat die evangelischen Gesinnungen über Reue und Buße, welche nicht

in äußerer Werkheiligkeit, sondern in der aufrichtigen Sinnesänderung besteht, nicht um der äußeren Schmach willen, welche die Folge der Sünde ist, bereut, sondern aus Liebe zu Gott. Solche Reue empfiehlt der Herzog der Julia (II, 4). Mit der Sorge für das Seelenheil begegnet er dem gefangenen Verbrecher Bernardino; er will seine Beichte hören und ihn auf ein besseres Leben vorbereiten (IV, 2). Er findet ihn durchaus verstockt, unfertig für den Tod; „in dieser Verfassung ihn (zum Tode) hinauszuführen bezeichnet er als verdammlich" (IV, 3). Des Herzogs gewissenhafte Sorge für das Seelenheil des Bernardino äußert sich weiter in den an den Verbrecher gerichteten Worten (V, 1):

Hör an! man sagt, du sei'st verstockten Herzens,
Du fürchtest nichts jenseit des Irdischen,
Und dem entspricht dein Thun. Du bist verurteilt;
Doch deine Schuld auf Erden sei verziehn:
So strebe nun, daß solche Huld dich leite
Auf bess're Zukunft. Pater, unterweist ihn,
Ich lass' ihn euch.

Die Sorge um das Seelenheil des Sünders beschäftigt den Herzog so ernstlich, wie Heinrich V., wenn er (Heinrich IV. II, 5, 4) dem Falstaff zuruft: „Ich kenn' dich, Alter, nicht; an dem Gebet!", wenn er den Verrätern Scroop, Cambridge, Grey zuruft (Heinrich V. II, 2):

Gott sprech' euch gnädig los! Hört euren Spruch.
Ihr armen Sünder, geht in euren Tod,
Des bittren Schmack zu dulden Gott in Gnaden
Euch Kraft verleihen mög' und wahre Reu
Für eure Missethaten.

So hatte Hamlet seine Mutter an ihr Seelenheil erinnert (III, 4):

Mutter, um eu'r Heil!
Legt nicht die Schmeichelsalb' auf eure Seele,
Daß nur mein Wahnwitz spricht, nicht eu'r Vergehn;
Sie wird den bösen Fleck nur leicht verharschen,
Indes Verderbnis, heimlich untergrabend,
Von innen angreift. Beichtet vor dem Himmel,
Bereuet was geschehn und meidet Künft'ges,
Düngt nicht das Unkraut, daß es mehr noch wuchre.

So hatte Othello, sein eignes Seelenheil vergessend, für Desdemonas Seelenheil besorgt, sie zur Buße ermahnt (V, 2):

Kannst du dich einer Sünde noch erinnern
Nicht ausgesöhnt dem Himmel und der Gnade,
So flehe jetzt alsbald.
Nicht möcht' ich deinen Geist in Sünden töten,
Nein, Gott verhüt's! nicht deine Seele töten.

IX.

Shakeſpeare und die Philoſophie

(Pythagoras).

In den Äußerungen, welche sich in Shakespeares Dichtungen über Philosophie finden, läßt sich eine doppelte Richtung wahrnehmen. Einige seiner Personen, wie Lafeu und Hamlet, sprechen sich positiv über die Bedenklichkeit und Unzulänglichkeit philosophischer Erkenntnis aus. Nach der Ansicht Lafeu's überschreiten die Philosophen ihre Grenzen in der kritischen Auffassung des Wunderbaren; „man sagt, Wunder geschehen nicht mehr", spricht Lafeu aus (Ende gut, Alles gut II, 3); „und es fehlt uns nicht an philosophischen Köpfen, welche übernatürliche Dinge als gewöhnlich und harmlos darstellen. Daher kommt es, daß wir mit Schreckniſſen Spiel treiben und uns hinter eingebildetem Wissen verschanzen, wenn wir einem unbekannten Furchtbaren uns unterwerfen sollten."[1] Ein geflügeltes Wort ist geworden, was Hamlet sagte (I, 5): „Mehr Dinge giebt's im Himmel und auf Erden, als uns're Philosophie sich träumt, Horatio." Mit einer satirischen Beziehung auf König Claudius äußert (II, 2) derselbe Hamlet, welcher hervorhebt, daß man für das Miniaturporträt des Königs zwanzig, vierzig, fünfzig, ja hundert Dukaten gebe: „Es liegt etwas Übernatürliches darin, wenn die Philosophie es nur ausfindig machen könnte." Die leidenschaftlich bewegten Gemüter in Shakespeares Dramen sind keine Freunde der Philosophie. Lucentio in der Zähmung der Widerspenstigen ist zwar

---

1) Eine ähnliche Äußerung bei Montaigne: „Wenn ich sonst von Gespenstern hörte, bemitleidete ich das arme Volk, das solchen Thorheiten Glauben schenkte. Jetzt finde ich, daß ich damals wenigstens ebenso bemitleidenswert war: nicht daß ich neue Erfahrungen darüber gemacht hätte, aber ich habe eingesehen, daß es eine Verkehrtheit ist nach seinem Kopfe der göttlichen Macht und der Mutter Natur Schranken setzen zu wollen. Es ist absurd, zu verachten, was man nicht begreift; es verwirrt nicht nur unsern Verstand, sondern auch unser Gewissen." Julian Schmidt, Geschichte der Romantik im Zeitalter der Reformation und der Revolution, Leipzig 1848, 1 p. 341.

nach Padua gekommen, „um seine Studienzeit der Tugend und dem Teile der Philosophie zu weihen, der von dem Glücke handelt, welches man durch Tugendhaftigkeit allein erwirbt“ (I, 1). Allein er folgt nur zu gern dem Rate seines Dieners Tranio, welcher zu seinem Herrn sagt (I, 1):

Ich denk' in allem völlig wie ihr selbst,
Froh, daß ihr so bei eurem Vorsatz bleibt,
Der süßen Weisheit (philosophy) Süßigkeit zu saugen.
Nur, lieber Herr, indem wir so bewundern
Die Tugend und Moralphilosophie (moral discipline),
Laßt uns nicht Stoiker noch Stöcke sein,
So fromm vertieft in Aristoteles,
Daß wir Ovid beschwören als verrucht.

Lucentio läßt sich dies gesagt sein und benutzt die Philosophie, deren Studium ihn nicht weiter kümmert, um sich bei der geliebten Bianka als Bewerber einzuführen (III, 1). Der leidenschaftliche Romeo will sogar „die Philosophie gehängt wissen (III, 3), wenn sie nicht eine Julia schaffen, den Urteilsspruch eines Fürsten aufheben, eine Stadt verpflanzen kann.“

Einige von tiefem Schmerze leidenschaftlich erregte Personen kennen zwar die Lehren der Stoa von der Gleichgültigkeit gegen den Schmerz, aber sie weisen in ihrem Leiden die Mahnungen der stoischen Philosophie ungestüm ab. Leonato in „Viel Lärm um Nichts“, der seinen Schmerz über seine Tochter nicht bemeistern will, hält den Mahnworten seines Bruders die Überzeugung entgegen (V, 1):

Noch keinen Philosophen hat's gegeben,
Der Zahnweh mit Geduld ertragen konnte,
Wie sehr sie auch den Stil von Göttern schrieben
Und rümpften: Pfui! zu jedem Erdenleid.[1]

Leonatus ist daher auch der realen Meinung (V, 1):

1) Zur Erläuterung führt Warburton Stellen aus Seneca an: Sapiens ille plenus est gaudio, hilaris et placidus, inconcussus, cum dis ex pari vivit. Epist. 59. Iupiter quo antecedit virum bonum? diutius bonus est. Sapiens nihilo se minoris aestimat. — Deus non vincit sapientem felicitate. Epist. 73. — Der Ansicht des Leonatus entspricht eine ähnliche Ciceros Tuscul. Disp. 2 § 12: Quotusquisque philosophorum invenitur, qui sit ita moratus, ita animo ac vita constitutus, ut ratio postulat? qui disciplinam suam non ostentationem scientiae, sed legem vitae putet? qui obtemperet ipse sibi et decretis suis pareat?

Die Menschen
Sie wissen Rat und Trost für Kummer, den
Sie selbst nicht fühlen; aber trifft er sie,
Dann wird der Rat zu Thränen, der zuvor
Dem Gram Arznei verschreiben, Raserei
Mit einem seidnen Faden fesseln wollte,
Herzweh mit Luft und Qual mit Worten stillen.
Nein, nein, es predigt jeder gern Geduld,
Wenn andre unter Kummerlast sich winden;
Doch keines Menschen Kraft ist stark genug
So weise fortzupred'gen (to be so moral), wenn er selbst
Das Gleiche dulden muß.

Eine ähnliche Anschauung hatte Brabantio in dem bittersten Schmerze, als er seine Tochter durch ihre Vermählung mit Othello für sich verloren gab. Der Herzog hält ihm Gedanken zum Troste vor, die an die Lehren der stoischen Philosophen erinnern; nach ihrer Darstellung, wie wir bei Cicero (Tusc. disput. 2 § 64) lesen, ist die Erhabenheit der Seele, welche vorzüglich in der Verachtung und Geringschätzung der Schmerzen hervorragt, unter allem bei weitem das Schönste.

Der stoische Philosoph wird nach Cicero (Tusc. 4 § 37) auch die Seelenleiden für nichts achten: „wer durch Mäßigung und Beständigkeit in seinem Innern ruhig und mit sich selbst versöhnt ist, so daß er sich weder durch Betrübnis aufzehrt, noch durch Furcht sich entmutigen läßt, noch lechzend etwas erstrebend vor Verlangen brennt, noch in nichtiger Fröhlichkeit ausgelassen dahinschwindet, der ist der Weise, der Glückselige, dem nichts von den menschlichen Dingen entweder unerträglich scheinen kann, um den Mut sinken zu lassen, oder allzuerfreulich, um die Seele übermütig werden zu lassen." Einen solchen Weisen befreit die Tapferkeit von Kummer nnd Furcht, entfernt die Besonnenheit von der Leidenschaft (Tusc. 5 § 42). Solche stoische Ataraxie empfiehlt der Herzog (im Othello) dem Brabantio für seine tiefen Seelenschmerzen (I, 3):

Wo nichts mehr hilft, kann auch der Gram nichts nützen,
Das Schlimmste bricht der Hoffnung letzte Stützen.
Ein Übel zu betrauern, das vergangen,
Macht leicht zu neuem Übel uns gelangen.
Verliert man, was man nicht zu halten wußte,
Macht die Geduld ein Nichts aus dem Verluste.

Beim Raube lächeln heißt dem Diebe nehmen,
Doch selbst beraubt man sich durch nutzlos Grämen.

Aber Brabantio in seinem Kummer weiß mit dieser Lehre nichts anzufangen; ihm bricht vielmehr die Vermählung Desdemonas mit Othello das Herz und er erwidert:

So mögt ihr Cypern denn dem Türken gönnen,
's ist kein Verlust, so lang wir lächeln können.
Ein weiser Spruch läßt sich gar leicht ertragen,
Bringt er dem Träger Trost nur und Behagen;
Doch wer, um Gram zu zahlen, erst muß borgen
Bei der Geduld, trägt beides: Spruch und Sorgen.
Sentenzen können Trost und Schmerz bereiten,
Sind doppelsinnig, stark auf beiden Seiten;
Doch Wort bleibt Wort, noch nie hab' ich gefunden,
Daß kranke Herzen durch das Ohr gesunden.
(Fr. Bodenstedts Übers.)

Auch der König von Frankreich (Ende gut, Alles gut II, 3) hält dem leidenschaftlichen Bertram Ansichten über Tugend und Beschaffenheit des Standesunterschieds vor, die an stoische Lehren bei Seneca erinnern, ohne daß wir sagen wollen, sie wären entlehnt. Diese Ansichten, welche der Tugend vor dem Stande den Vorzug geben, gewinnen ihre Bedeutung, daß sie aus dem Munde des Königs kommen, der die Helena, des armen Arztes Tochter, mit dem widerwillig ablehnenden Bertram Grafen von Rousillon vermählen will:

Seltsam ist's, daß unser Blut, —
Vermischte man's, — an Farbe, Wärme, Schwere
Den Unterschied verneint und doch so mächtig
Sich trennt durch Vorurteil. Ist jene (Helena) wirklich
Von meiner Tugend und verschmähst du nur
Des armen Arztes Kind, — so schmähst du Tugend
Um eines Namens willen. Das sei fern!
Wo Tugend wohnt und war's am niedern Herd,
Wird ihre Heimat durch die That verklärt.[1]

1) Man beachte die weiteren Worte des Königs, die auf p. 423 angeführt sind. Vgl. Seneca an Lucilius, epist. 44: Si quid est aliud in philosophia boni, hoc est, quod stemma non inspicit. — — Bona mens omnibus patet, omnes ad hoc sumus nobiles. — — Quis est generosus? ad virtutem bene a natura compositus. — — Non facit nobilem atrium

Aber die stoischen Lehren des Königs machen auf den leidenschaftlichen und leichtsinnigen Bertram keinen Eindruck. Die leidenschaftliche und verzweifelnde Konstanze (in König Johann III, 4) wünscht sogar von der Philosophie gerade das Gegenteil von dem zu erhalten, was diese zu leisten verspricht; sie wünscht den Wahnsinn; „predige Philosophie", ruft sie dem Kardinal Pandulpho zu, „um mich toll zu machen; und du sollst Heiliger werden, Kardinal."

Eine andere Klasse von Personen, welche bei Shakespeare von der Philosophie reden, besteht in denjenigen, welche unfreiwillig oder freiwillig zu ihr ein parodisches Verhältnis haben. In unfreiwilliger Weise parodiert der Schäfer Corinnus in „Wie es euch gefällt" (III, 2): auf die Frage Probsteins, ob er etwas von Philosophie in sich habe, antwortet er: „Nicht mehr als daß ich weiß, je kränker einer ist, desto schlimmer ist ihm zu Mute; und wem Geld, Kräfte und Zufriedenheit abgehn, dem fehlen drei gute Freunde; daß es die Eigenschaft des Regens ist naß zu machen, und des Feuers zu brennen; daß gute Weide fette Schafe giebt, und daß die Hauptursache der Nacht die Abwesenheit der Sonne ist; daß einer, der weder von Natur noch durch Kunst Verstand bekommen, sich über seine Erziehung beschweren darf oder von sehr dummen Eltern abstammt." Unfreiwillig parodiert auch wohl der Pfarrer Evans (Lustige Weiber von Windsor I, 1) die „Philosophen, welche dafür halten und sagen, daß die Lippen Artikel des Mundes seien." Aber in bewußter Weise parodiert Probstein selbst: „wenn der heidnische Philosoph", meint der Narr (V, 1), „Lust hatte eine Traube zu essen, pflegte er seine Lippen zu öffnen, indem er sie in den Mund steckte und deutete damit an, Trauben seien zum Essen gemacht und Lippen zum Aufthun." Die Beweisführung, mit welcher Probstein dem Schäfer Corinnus darlegt, daß derselbe verdammt sei, weil er nie am Hofe gewesen sei (III, 2), ist als eine „köstliche Verhöhnung der Schullogik" bezeichnet worden.[1] Die Lehre des Pythagoras von der

plenum fumosis imaginibus. Nemo in nostram gloriam vixit nec quod ante nos fuit nostrum est. Animus facit nobilem, cui ex quacumque condicione supra fortunam licet surgere.

1) Von C. Hebler, Shakespeare und die Philosophie; Aufsätze über Shakespeare, Bern 1874, p. 291.

Seelenwanderung ist ebenfalls die Zielscheibe des spottenden Witzes für einige humoristische Persönlichkeiten Shakespeares. Diese Lehre von der Seelenwanderung ist auch für andere Dichter ein Thema parodischer Darstellung gewesen.

Schon Horaz hatte offenbar die Seelenwanderung im Sinne, wenn er scherzend die Bohne die Verwandte des Pythagoras nannte (Serm. 2, 6, 59—64). In dem Drama des Lope de Veja „Der neue Pythagoras" wird ein Doktor Cornagoras verspottet. „Sein Hirn", sagt Myson von ihm, „ist von dem unsinnigen Glauben der Seelenwanderung eingenommen. Er behauptet, er sei einst Priamus, Cäsar, Tamerlan, Alexander und weiß der Himmel was sonst noch gewesen; mit diesen Ideeen hat er der Donna Beatrix den Kopf verdreht; er sagt, in ihrem Körper wohne die Seele der Helena, und sie glaubt es, bloß weil er es sagt." Beatrix behauptet: „Nachdem ich als Helena gelebt hatte, irrte ich eine Zeit lang ohne bestimmten Aufenthalt umher, dann ward ich eine Maus und vermählte mich mit einer Ratte." [1] Diese persiflierenden Vorstellungen werden weiter fortgesetzt. Die Ratte wird auch von Rosalinde in „Wie es euch gefällt" erwähnt; „ich bin nie mehr", sagt die Humoristin zu Celia (III, 2), so angesungen worden seit Pythagoras Zeiten, als ich eine irländische Ratte war, woran ich mich kaum noch erinnern kann." Ausgiebiger hat der Narr in „Was ihr wollt" die Lehre von der Seelenwanderung verspottet. Er examiniert als Pfarrer verkleidet den Malvolio (IV, 2). Dieser antwortet richtig auf die Frage des Narren, welches die Ansicht des Pythagoras in Betreff wilden Geflügels sei, und verwirft, „von der Seele würdig denkend", die Ansicht des Philosophen. Aber der Narr hat ihn zum besten mit der Äußerung (IV, 2): „Bleib in der Finsternis; du sollst dich zu des Pythagoras Ansicht bekennen, ehe ich dich für gesund erkläre, und dich scheuen eine Waldschnepfe umzubringen, aus Furcht die Seele deiner Großmutter auszutreiben."

Aus den ernsten und witzigen Äußerungen, welche über Philosophie oder Ansichten von Philosophen von den erwähnten Perso-

1) Vgl. A. F. von Schack, Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Spanien, 2 p. 342 fg.

nen in Shakespeares Dramen gemacht werden, ist geschlossen worden, daß Shakespeare keine befreundete Stellung zur Philosophie gehabt habe. Auch ist es richtig, daß die Metaphysik ihm fern lag und daß er kein systematischer Philosoph war.[1] Dagegen wurde sein Denken von der Moralphilosophie tief angezogen; seine Neigung, die Gegenstände gedankentief zu erfassen und dieselben von verschiedenen Seiten zu betrachten, machte ihn für die philosophischen Reflexionen anderer empfänglich und er wich ihnen nicht aus, wo sie ihm begegneten. So sind denn Äußerungen, wie sie im Hamlet vorkommen, von B. Tschischwitz auf den Philosophen Giordano Bruno zurückgeführt worden, welcher während der Jahre von 1583 bis 1586 in London lebte, wohin Shakespeare im J. 1583 kam. Unter den Sätzen, welche Hamlet ausspricht, ist auch der berühmte (II, 2): „An sich ist kein Ding weder gut noch schlimm, das Denken macht es erst dazu." Es ist gut zur Beurteilung dieses Ausspruchs sich der Worte zu erinnern, welche Giordano Bruno brauchte: „Absolut genommen ist nichts unvollkommen oder ein Übel; nur in Bezug auf ein anderes erscheint es so, und was dem einen ein Übel, das ist dem andern gut." Und eine andere Stelle lautet: „Kein Ding ist so schlimm, daß es nicht zum Nutzen und Vorteil des Guten ausschlüge und kein Ding so gut und wertvoll, daß es den Bösen nicht Ursache und Stoff zu Ärgernis werden könnte."[2] Diese Sätze erinnern aber auch an die Lehre der Stoiker, nach welcher „als ein Gut nur das absolut Gute oder die Tugend zu betrachten ist, als ein Übel nur das absolute Übel, die Schlechtigkeit; alle anderen Dinge dagegen, wie eingreifend ihr Einfluß auf unsern Zustand auch sein mag, gehören weder zu den Gütern noch zu den Übeln, sondern zu dem Gleichgültigen, den Adiaphora: weder Gesundheit, noch Reichtum, noch Ehre, noch das Leben selbst ist ein Gut, ebensowenig sind aber auch die entgegengesetzten Zustände, Armut, Schmerzen, Krankheit, Schmach, Tod ein Übel; sondern diese wie jene sind an sich gleichgültige Dinge, ein Stoff, der gleich

1) Vgl. hierüber G. Rümelin, Shakespearestudien p. 207.

2) B. Tschischwitz, Shakespeare-Forschungen, Halle 1868, 1 p. 65.

sehr zum Guten, wie zum Schlechten benutzt werden kann."[1] Auch in den Gedanken, welche bei Shakespeare über das Verhältnis des Guten und Bösen, der Liebe und des Hasses, der Selbstkenntnis vorkommen, sind von W. König Anklänge an die Philosophie Brunos gefunden worden und in der Neigung des Dichters die Gegenstände und Personen von verschiedenen Seiten zu betrachten, findet W. König[2] eine Verwandtschaft Shakespeares mit Bruno. Das Interesse Shakespeares für moralphilosophische Betrachtungen führte ihn auch zu Michael de Montaigne, und Philarethe Chasles[3] bemerkt, daß durch die Beschäftigung Shakespeares mit dem französischen Essayisten eine neue Gedankenerziehung in ihm seit 1603 eingetreten sei. Sicherer ist, daß Shakespeare von den moralphilosophischen Lehren der Stoiker angezogen wurde. Wie sehr auch die leidenschaftlichen Personen bei Shakespeare die Tröstungen der Philosophie abweisen, besonnene huldigen einer Gesinnung, welche mit den Lehren der stoischen Philosophie in Einklang ist. So Horatio, wie ihn sein Freund Hamlet schildert. „Er ist arm und hat keine Rente als seinen muntern Geist, um sich zu nähren und zu kleiden; aber

---

1) E. Zeller, Die Philosophie der Griechen, Leipzig 1880, III, 1 p. 215. Ähnliche Gedanken finden sich bei Montaigne: „Es wäre ein großer Trost für die Menschen, wenn man den Satz der Stoiker, daß die Menschen nur von den Einbildungen über die Dinge, nicht von den Dingen selbst leiden, zur Evidenz bringen könnte. Wären es wirklich die Dinge, welche den Menschen affizieren, so müßten sie auf alle Menschen gleichmäßig einwirken, denn die Organe derselben sind qualitativ nicht verschieden; und doch weiß jeder, wie unendlich verschieden die Meinungen sind. Was man wünscht, was man entbehrt, liegt nur in der Meinung und davon hängt Zufriedenheit und Mißstimmung ab. Nicht der ist zufrieden, von dem man es glaubt, sondern der es von sich glaubt; hier ist das Glauben Wesen und Wahrheit. Das Glück thut uns weder Gutes noch Böses; es giebt uns den Stoff; wie wir den formen, ist unsere Sache. Es hängt von uns ab, ob unsere Einbildungen ein anmutiges Spielzeug oder eine Qual werden sollen." J. Schmidt, Geschichte der Romantik im Zeitalter der Reformation und Revolution, Leipzig 1848, 1 p. 349 fg.

2) Shakespeare und Giordano Bruno, Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Weimar 1876, 11 p. 115—116.

3) Études sur W. Shakespeare, Marie Stuart et l'Aretin, Paris 1851, p. 184.

er war, als litt er nichts, indem er alles litt; ein Mann, der Stöß' und Gaben vom Geschick mit gleichem Dank genommen" (III, 2). Dieser stoische Gleichmut, die Mahnungen, die Leidenschaft in Liebe und Haß (vgl. Norfolk in Heinrich VIII. 1, 1) zu zügeln das Lob der Mäßigung finden sich auch in der pythagoreischen Philosophie. Die Art, wie Gratiano im Kaufmann von Venedig von der Seelenwanderungslehre des Pythagoras spricht, ist keine Verspottung, vielmehr ein Symbol, durch welches er die grausame Gesinnung Shylocks kennzeichnet, den er anredet (IV, 1):

Du machst mich irre fast in meinem Glauben,
Daß ich es halte mit Pythagoras,
Wie Tiersseelen in die Leiber sich
Von Menschen stecken; einen Wolf regierte
Dein hünd'scher Geist, der, aufgehängt für Mord,
Die grimme Seele weg vom Galgen riß,
Und weil du lagst in deiner schnöden Mutter,
In dich hineinfuhr: denn dein ganz Begehren
Ist wölfisch, blutig, räuberisch und hungrig.

Der Dichter faßt hier die bezeichnete Lehre von der moralischen Seite auf; aber auch eine andere Anschauung des Pythagoras hat er in demselben Drama moralisch verwertet; sie betrifft die Harmonie der Sphären. Den Satz, den Pythagoras ausgesprochen hatte: „Alles ist Zahl", hatte er zu dem Gedanken erweitert: „Alles ist Zahl und Harmonie." Pythagoras oder die Pythagoreer hatten auch die Meinung, „daß die Weltkörper in ihrem Umschwunge um das Centralfeuer tönten, daß sie eine Harmonie hervorbrächten."[1]

Diese Lehre des Pythagoras ist von dem Zeitalter der Renaissance mit Liebe dargestellt oder benutzt worden. Unter den Fresken, welche Raphael im Auftrage Papst Julius II. während der Jahre 1509 bis 1511 malte, befindet sich die „Schule von Athen." Im Vordergrunde dieses Bildes ist die Gestalt des Pythagoras sichtbar; „die vor ihm aufgestellte Tafel ist die Darstellung der pythagoreischen Zahlen- und Harmonielehre, die Darstellung der pythagorei-

1) Vgl. M. Duncker, Geschichte des Altertums, Berlin 1857, 4 p. 563. E. Zeller, Die Philosophie der Griechen ꝛc., Leipzig 1876, 1 p. 400.

schen Grundidee, daß das All Zahl und Harmonie ist."[1] Von der Sphärenmusik hatte Dante bereits im Paradiese (I, 74 fg.) gesungen. Die Idee der Sphärenmusik hatte Montaigne (Essays I, 32) zu einem Vergleiche benutzt, um den Satz zu erläutern, daß die Gewohnheit unsere Sinne abstumpfe. Shakespeare hat diese pythagoreische Idee öfter auch zum Bilde gebraucht; nach Hortensio (Zähmung der Widerspenstigen III, 1) ist Bianca der „Himmelsharmonie Beschützerin" (the patroness of heavenly harmony); „wenn er", sagt der Herzog in „Wie es euch gefällt" II, 7 von Jaques, „ganz Mißlaut, musikalisch wird, so giebts bald Dissonanzen in den Sphären." In „Was ihr wollt" (III, 1) will Olivia ein Gesuch von Cäsario (Viola) lieber hören als die Musik der Sphären. Als Perikles, Fürst von Tyrus (V, 1) seine Tochter Marina wiedergefunden hat, glaubt er entzückt die Musik der Sphären zu hören. Für Kleopatra war das Wort des Antonius (V, 2) Harmonie wie aller Sphären Klang. Am schönsten hat von der Sphärenmusik Lorenzo im „Kaufmann von Venedig" (V, 1) gesprochen:

Sieh, wie die Himmelsflur
Ist eingelegt mit Scheiben lichten Goldes!
Auch nicht der kleinste Kreis, den du dort siehst,
Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt
Zum Chor der hellgeaugten Cherubim.
Solche Harmonie ist in unsterblichen Seelen
(Such harmony is in immortal souls),
Doch weil dies schmutz'ge Erdkleid des Verfalls
Sie grob umhüllt, vernehmen wir sie nicht.[2]

---

1) Vgl. H. Hettner, Italienische Studien, Braunschweig 1879, p. 198.

2) Die Schönheit dieser Stelle hat auf andere Dichter tiefen Eindruck gemacht, z. B. auf Milton, welcher sich mit der Idee der Sphärenmusik vielfach beschäftigte; „er verbreitet sich ausführlich darüber in dem Gedichte At a Solemn Music und in der lateinischen Abhandlung De Sphaerarum Concentu;" aus der Maske Miltons „Arcades" teilt K. Elze in der trefflichen Abhandlung über Milton (Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Weimar 1877, 12 p. 94) eine Stelle mit. Vgl. Goethes „Faust", Prolog im Himmel:

Die Sonne tönt in alter Weise
In Brudersphären Wettgesang.

Vgl. auch E. Mörike, Gedichte, Stuttgart und Tübingen 1838, p. 69.

Wenn Shakespeare zur Dichtung dieser Worte, wie K. Elze bemerkt,[1] durch Montaigne (I, 22) angeregt wurde, so wird durch die Vergleichung beider die Tiefe in Shakespeares Worten recht ersichtlich. Montaigne spricht von der Sphärenmusik nur mit der Bemerkung, daß das Gehör der Geschöpfe dieses Erdbodens durch die ununterbrochene Dauer jenes Klanges, sowie die Ägypter von den Katarakten des Nil, betäubt sind und ihn nicht vernehmen, wie stark er auch sei. Für Shakespeare wird die Harmonie, welche durch die Bewegung der Himmelskörper erzeugt wird, zum ethischen Bilde der geistigen Harmonie, welche in unsterblichen Seelen wohnt. Diese Harmonie wird eine sittliche Forderung. · Nach der pythagoreischen Lehre ist es die ethische Aufgabe des Menschen „die Gegensätze in seinem Innern zu überwinden und zur innern Harmonie zu gelangen."

Diese Forderung befriedigt im „Kaufmann von Venedig" Portia. Ihr Wesen ist die Harmonie der Seelenkräfte. Sie hat zu derselben sich gebildet und ihr Thun im Drama giebt Zeugnis, daß sie die Harmonie durch Arbeit an sich selbst zu erreichen sucht. Sie hat eine tiefe Neigung schon bei Lebzeiten ihres Vaters zu Bassanio gefaßt; jedoch ist sie durch das Testament ihres Vaters in der Freiheit ihrer Wahl beschränkt. Aber sie überwindet die Anwandlungen des Unmuts, welchen sie über diese Schranke empfindet, und „sollte sie so alt werden wie Sibylla, so will sie doch so keusch sterben wie Diana, wenn sie nicht dem letzten Willen ihres Vaters gemäß erworben wird" (I, 2). Ihre Empfindung für Bassanio tritt bei seiner Anwesenheit in Belmont stark hervor; aber sie weiß dieselbe in den Schranken der Mäßigung zu erhalten. Als Bassanios Wahl das glückverheißende Kästchen getroffen hat, ist Portias Empfindung bis zu leidenschaftlichem Entzücken gesteigert, aber sie ruft sich selbst zur Mäßigung zurück (III, 2):

Wie jede Regung fort die Lüfte tragen!
Als irre Zweifel, ungestüm Verzagen,
Und bange Schau'r und blasse Schüchternheit.

1) Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Weimar 1872, 7 p. 211, 1.

O Liebe, mäß'ge dich in deiner Seligkeit;
Halt ein, laß deine Freuden sanfter regnen;
Zu stark fühl' ich, du mußt mich minder segnen,
Damit ich nicht vergeh'.

Mit Portias tiefer Empfindung ist ein heller, klarer Verstand in der innigsten Verbindung. Sie ist eine kritische Beobachterin menschlicher Verhältnisse und Charaktere und ihre scharfe Unterscheidungsgabe, verbunden mit der Freiheit des Gemüts, erhebt sich in das Gebiet des Witzes und Humors. Sie beweist diese Eigenschaften in der Schilderung eines jungen und eitlen Gecken (III, 4) und in der Charakteristik ihrer Freier (I, 2), in welcher sie das Übermaß stirnrunzelnden Ernstes ebenso sehr tadelt als die flache Beweglichkeit und Veränderlichkeit der Gesinnung. Ihr klarer Verstand verlangt die denkende Betrachtung sittlicher Verhältnisse. Sie wird nicht vom Vorurteil beherrscht; sie weiß, daß erst „die Beziehung den Wert der Dinge macht und vieles erst durch seine Zeit gezeitigt wird zu rechter Schätzung und Vollkommenheit" (V, 1).

Portias mäßige Beurteilung der Verhältnisse ist sich der Schwachheit des menschlichen Willens und der Stärke der Leidenschaft bewußt: „Wäre Thun so leicht", sagt sie zu Nerissa, „als Wissen was gut zu thun ist, so wären Kapellen Kirchen geworden und armer Leute Hütten Fürstenpaläste. Der ist ein guter Prediger, der seine eignen Ermahnungen befolgt: — ich kann leichter zwanzig lehren, was gut zu thun ist, als einer von den zwanzigen sein und meine eignen Lehren befolgen. Das Gehirn kann Gesetze für das Blut aussinnen; aber eine hitzige Natur springt über eine kalte Vorschrift hinweg. Solch ein Hase ist Tollheit, der junge Mensch, daß er hinweghüpft über das Netz des Krüppels guter Rat" (I, 2).

Wir sehen demnach, daß in Portias Charakter die Tiefe der Empfindung und die Kraft des reflektierenden Denkens in gleichem Maße thätig sind; in den höchsten Momenten des Lebens, in wichtigen Entscheidungen wirken diese Kräfte in voller Einheit und Harmonie. In der richterlichen Stellung, welche Portia in dem Prozesse des Kaufmanns und Shylocks einnimmt, entfaltet sich ihr Gemüt und ihr Denken nicht in getrennter, sondern in einheitvoller Thätigkeit. Ein Blick auf die Dame von Belmont, welche in der

von Shakespeare benutzten Novelle des Giovanni Fiorentino auftritt, läßt Portias Seelenharmonie durch das Gegenteil recht erkennen. Jene ist habgierig und in der Behandlung ihrer Freier arglistig und trügerisch. Sie scheint die Rettung Ansaldos, dessen Rolle bei Shakespeare Antonio spielt, fast mehr aus Lust an Abenteuern als aus tieferer Neigung zu betreiben.[1] Bei der Entscheidung, daß Shylock vom Kaufmann das Pfund Fleisch nehmen, aber kein Blut vergießen dürfe, ist mehr ihr Scharfsinn als der Zug tiefen Mitgefühls thätig. In Portia dagegen sind bei dem Prozesse des Shylock alle Seelenkräfte in harmonischem Gleichgewicht. Die Liebe zu Bassanio, das lebhafteste Gefühl für die Freundschaft Antonios und Bassanios treibt Portia an sich an dem gefahrdrohenden Handel zu beteiligen. Ihren Empfindungen hat sie Entsagung auferlegt; an ihrem Hochzeitstage bestimmt sie den eben angetrauten Bassanio sofort zur Rettung Antonios abzureisen. Sie hat sich zur Freiheit des Gemüts erhoben und diese Freiheit giebt ihr die Besonnenheit und Überlegenheit des Geistes. Es kann auffallen, daß keiner der Freunde Antonios, nicht Bassanio, nicht Gratiano, daß ferner kein Mitglied des Gerichtshofs, daß nur Portia den Gedanken hat, daß kein Blut vergossen werden dürfe; der Grund ist, daß in den beteiligten Personen mehr die Lebhaftigkeit des Mitgefühls, als die Freiheit des Gemüts herrscht. Im Besitze derselben ergreift Portias Besonnenheit die zweckmäßigsten Mittel, sucht die Hilfe des gelehrten Doktor Bellario, ihres Vetters, nach und empfängt durch ihn die nötige Vorbereitung zur Entscheidung des Rechtsfalls. Sie entscheidet ihn durch den Scharfsinn, der von den tiefsten und reinsten Gefühlen getragen ist. Mit der Schönheit ihres Gemüts, mit der Tiefe der christlichen Gesinnung, in welcher sich die Seelenharmonie vollendet, wendet sie sich an Shylock mit dem Vortrage über die Gnade (IV, 1). Sie begegnet einem felsenharten Widersacher; ihr Gemüt besitzt aber die Freiheit durch weitere Gründe auf Shylock wirken zu wollen. Sie appelliert an die Empfindungen, die ihn beherrschen, und an die, die ihn beherrschen sollten: an seine Geldliebe, Barmherzigkeit, Menschenliebe. Da alle ihre umsichtigen Vorstellungen ohne Erfolg blei-

1) Vgl. Hebler, Der Kaufmann von Venedig, Bern 1854, p. 8.

ben, veranlaßt sie den Antonio selbst zu sprechen. Erst dann, als alle Mittel Shylock zur Milde zu bewegen, erschöpft sind, spricht Portia die Entscheidung aus, daß der Schein die Vergießung des Blutes ausschließe. Von dieser umsichtsvollen Behandlung des Gegenstandes, welche aus Portias Gemütsfreiheit stammt, ist in der Novelle des Giovanni Fiorentino nichts zu finden.

Dem Gleichgewicht der Seelenkräfte, das wir in Portias Charakter lieben und zu pythagoreischen Forderungen in Beziehung gebracht haben, nähert sich am meisten Bassanios Wesen und er wird dadurch des Glückes würdig, das ihm mit Portias Hand zuteil wird. Bassanio ist ein werdender Charakter, der zu höherer und reinerer Gesinnung allmählich aufsteigt. Er ist ein Studierter und ein Soldat. Aber seine Bildung ist zunächst theoretisch. Sie schließt den Leichtsinn des Lebens nicht aus. „Er hat sich glänzender eingerichtet, als seine schwachen Mittel tragen konnten" (I, 1). Er bekennt, daß sein Leben „etwas zu verschwenderisch" war. Er ist in Schulden geraten. Aber er hat sich zusammengefaßt und jammert nicht, daß „der große Zuschnitt ihm verkürzt ist" (I, 1). Er ist durch Erfahrung und Einsicht in sein Inneres gedrängt worden und seine Bildung hat ihm den praktischen Erfolg gewonnen, daß er den Schein des Lebens von dem wahren Wesen und Werte zu unterscheiden versteht. Seine Liebe zu Portia bewegt seine Seele tief und erregend; so lange er nicht gewählt hat, „lebt er auf der Folter", ist er voll von Mißtraun, „das ihn am Glück der Liebe zweifeln läßt" (III, 2). Aber die Bewegung und Unruhe seines Herzens überwältigt sein besonnenes Denken nicht. Es ist gekräftigt durch gereifte Ansichten und Grundsätze der Sittlichkeit. Vor den Kästchen als Wählender stehend wird er nicht durch den Glanz des Äußeren bestochen. Er hat es an sich selbst und im Leben überhaupt erfahren, wie viel Schein und Unwahrheit erborgter Eigenschaften sich geltend machen, aber nur den unklaren Blick täuschen. In seinen Betrachtungen vor den Kästchen steht er auf der Höhe einer gleichmütigen und sittlichen Weltanschauung und gewinnt durch das Gleichgewicht und die Harmonie der Seelenkräfte das erwünschte Los. Dieses Gleichgewicht setzt sich im Glücke fort; im Besitze der Hand Portias ist er ein Bekenner der Wahrheit und trennt sich von Portia,

um dem bedrohten Freunde zu Hilfe zu eilen; die Stärke der Freundschaft ist mit der beglückten Liebe im Gleichgewicht. Die Einheit von tiefer Empfindung, besonnenen Denkens, entschlossener Thatkraft ist in den übrigen Freiern Portias nicht zu finden, welche von dem Dichter, wovon er nichts in der Novelle des Giovanni Fiorentino fand, um des Gegensatzes willen aufgestellt sind und den Charakter des Bassanio in helleres Licht setzen.

Die Freier Marocco und Arragon werden treffend von Portia selbst charakterisiert (II, 9):

O diese weisen Narren, wenn sie wählen,
Sind sie so klug durch ihren Witz zu fehlen.

Beide sind einseitige Charaktere; beide haben sich nicht zur Harmonie der Seelenkräfte und zum sittlich richtigen Urteil erhoben. Marocco hebt einseitig die Röte seines Blutes hervor, seinen kühnen Mut (II, 1). Über sein Verdienst ist er nicht im Zweifel; „Besorgnis wegen seines Wertes zu hegen" hält er „für Schändung seiner selbst" (II, 7); er wandelt auf der Heerstraße derer, die von dem Golde angezogen werden; daß das Bild der Portia nicht von Gold umschlossen werde, hält er für einen sündlichen Gedanken. Einen höheren Standpunkt nimmt Arragon ein; „er will der Thorenmenge nicht angehören, die nach dem Scheine wählt" (II, 9); er will nicht bei gemeinen Geistern hausen, noch sich zum rohen Haufen stellen. Er hält es mit dem Verdienst und macht über dasselbe richtige Bemerkungen:

Niemand schmücke
Mit unverdienter Würde sich! O daß
Besitztum, Amt und Rang nie unrechtmäßig
Erworben würden und daß reine Ehre
Erkauft durch das Verdienst des Trägers würde!
(Fr. Bodenstedts Übers.)

Die Klage über verkanntes oder unbelohntes Verdienst wird öfter bei Shakespeare ausgesprochen.[1] Aber derselbe Dichter läßt Hamlet sagen (II, 2): „Behandelt jeden Menschen nach Verdienst, und wer ist vor Schlägen sicher?" Indem Arragon die Wahl „aufs

1) Vgl. Sonett 66. Hamlet III, 1; Troilus und Cressida III, 3; Ende gut, Alles gut II, 3.

Verdienst wagt", das er sich selbst zuschreibt, ist er unbekümmert wie auch Marocco um die Aufschrift des bleiernen Kästchens (II, 7): „Wer mich erwählt, muß all sein Gut als Einsatz wagen", unfähig zur vollen Hingebung, in der Selbstgenügsamkeit befangen.

Das Gleichgewicht der Seelenkräfte, welche wir in Portias Charakter wahrgenommen haben, welches Bassanio in seiner Entwickelung annähernd erreichte, wird durch weitere Gegensätze für die Einsicht gehoben. Sie sind in Gratiano und Antonio aufgestellt.

Nach den Vorschriften des Pythagoras „sollte man im Umgange die Ruhe und Harmonie der Seele an den Tag legen. Man sollte weder lachen und ausgelassen sein, noch finsterem Wesen sich hingeben."[1] Diese Vorschriften der Mäßigung in der Heiterkeit und Lust überschreitet Gratiano. „Laßt den Narren mich spielen", ist sein Bekenntnis (I, 1), „mit Lust und Lachen laßt die Runzeln kommen und lieber mir vom Wein die Leber glühn als härmendes Gestön das Herz mir kühlen." Er wird von seinem besonnenen Freunde Bassanio zurecht gewiesen (II, 2): „Du bist zu wild, zu rauh, zu keck im Ton; drum nimm dir Müh und dämpfe mit ein paar kühlen Tropfen Sittsamkeit den flücht'gen Geist." Aber die Versprechungen, die er giebt (II, 2), enthalten nach Inhalt und Form mehr Ironie und Satire als Ernst und guten Willen. Dem Pythagoras wird der alte Satz zugeschrieben, „daß man seine Zunge beherrschen und den Göttern folgen solle;"[2] auch legte Pythagoras seinen Schülern ein mehrjähriges Schweigen auf. Aber es ist, als ob Gratiano, der ja auch über die pythagoreische Seelenwanderungslehre sich äußert, die geforderte Beherrschung der Zunge verspotten wolle. Sein Grundsatz ist: „Schweigen ist nur zu empfehlen an geräucherten Zungen und jungfräulichen Seelen." Zu Lorenzo sagt er im Sinne dieser Empfehlung: „Leiste mir zwei Jahre noch Gesellschaft, so kennst du deiner Zunge Laut nicht mehr." Er ist daher stark eingenommen gegen diejenigen, „die man für Weise hält, weil sie nichts sagen" (I, 1), und seiner Natur gemäß richtet er eine

1) M. Duncker, Geschichte des Altertums 4, p. 566.

2) *Γλώσσης πρὸ τῶν ἄλλων κράτει θεοῖς ἑπόμενος.* Göttling, Gesammelte Abhandlungen aus dem klassischen Altertume 1 p. 296 (32).

Strafrede gegen solche, „die ein eigensinnig Schweigen halten", da er ihnen die Absicht zuschreibt, „sich in einen Schein zu kleiden von Weisheit, Würdigkeit und tiefem Sinn." Das Unmaß der Redseligkeit Gratianos wird von dem gemäßigten Bassanio verurteilt, der sich gegen Antonio äußert (I, 1): „Gratiano spricht unendlich viel Nichts, mehr als irgend ein Mensch in ganz Venedig. Seine vernünftigen Gedanken sind wie zwei Weizenkörner in zwei Scheffeln Spreu versteckt; ihr sucht den ganzen Tag, bis ihr sie findet, und wenn ihr sie habt, so verlohnen sie das Suchen nicht."

Gratianos Gegenbild ist Antonio. Hat Gratiano ein Übermaß der Gemütsfreiheit, so leidet Antonio an einem Mangel derselben. Er bezeichnet seinen Zustand selbst. Er sieht in der Welt eine Bühne, wo jeder eine Rolle spielt, und Antonio nennt die seine traurig, ohne zu wissen warum. Ein Spruch des Pythagoras lautete, man solle das Herz nicht essen,[1] d. i. sich von Kummer und Sorgen nicht übermannen lassen. Aber Antonio läßt sich dem „weinenden Philosophen" vergleichen, von welchem Portia scherzend spricht (I, 2). Sein Mangel an Gemütsfreiheit tritt auch in dem Übermaße des Hasses gegen Shylock hervor, den er einen Bluthund schmäht, auf dessen Gewand und Bart er speit (I, 3), den er auf das äußerste reizt und dessen Rachsucht er sich doch mit gefahrvoller Bedachtlosigkeit aussetzt. Bassanio wollte nicht, daß Antonio die von Shylock verlangte Bürgschaft leiste und den bedenklichen Schein unterzeichne. So hatte Pythagoras gemahnt „nicht leichtsinnig die Rechte zu geben",[2] eine Mahnung, die mit dem delphischen Spruche: „Verbürge dich, aber gleich ist das Unglück da", eine Verwandtschaft hat. Wie hoch wir auch der opferfähigen Freundschaft des Antonio jene Bürgschaft anrechnen, so scheint sie doch auch in der trüben und einseitigen Lebensanschauung, welche die klare Überlegung einschränkt, erklärt werden zu können.

---

1) *Μὴ ἐσθίειν καρδίαν.* Plutarch. de educatione 17. Bei Jamblichus: *καρδίαν μὴ τρῶγε.* Göttling, Gesammelte Abhandlungen aus dem klassischen Altertume 1 p. 305 (18).

2) *Μὴ παντὶ δεξιὰν ἐμβάλλειν.* — *Ἔγγυα, παρὰ δ' ἄτα.* Göttling a. a. O. p. 311 (35), p. 243.

Aber den vollkommensten Gegensatz gegen die pythagoreische Harmonie der Seele bildet Shylocks Charakter. Er ist die Disharmonie. Die Begierde, welche in „Troilus und Cressida“ (I, 3) ein allgemeiner Wolf genannt wird, macht Shylocks Seele unrein, disharmonisch, mißgestaltet; sie gleicht den Seelen, welche Plato im Gorgias (p. 524 e) beschreibt, an denen nichts Gesundes ist, welche vielmehr zerfleischt und voll von Narben infolge von Meineid und Ungerechtigkeit sind.[1] Shylocks Leidenschaften sind Haß und Rachgier sowie hungrige Gewinnsucht. Er hat tiefe Kränkungen von Antonio erfahren; sein erklärbarer Haß steigert sich zu feindseligem Vernichtungsdrang durch die Gewinnsucht. Er haßt Antonio, „weil er von den Christen ist, doch mehr noch, weil er aus gemeiner Einfalt umsonst Geld ausleiht und in Venedig den Preis der Zinsen herunterbringt“ (I, 3). Portias Seelenharmonie ist auferbauend, Rettung gewährend, Glück gründend; Shylocks Disharmonie ist schädigend, niederreißend, zerstörend für andere und für ihn selbst. Portias Seelenharmonie wächst im Glücke anderer und ist Freundschaft befestigend; Shylocks Disharmonie nährt sich vom Schaden anderer und ist Freundschafts- und Familienbande zerstörend. Sein Verhältnis zu Tubal und zu seiner Tochter geben den Beweis, ohne daß wir Jessicas Handlungsweise verteidigen oder rechtfertigen wollen. Portias Seelenharmonie ist selbst schon ein hohes Gut und Glück und weiteres Glück sich erschaffend; Shylocks Disharmonie ist an sich schon ein Elend und weiteres Elend sich bewirkend; seine Disharmonie kann in der verwirrten Leidenschaft, die Solanio (II, 8) schildert, den unseligen Wunsch aussprechen (III, 2): „Ich wollte, meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren! Wollte, sie läge eingesargt zu meinen Füßen und die Dukaten in ihrem Sarge!“ Die Seelenharmonie verleiht Portia die Klarheit des Denkens, die unbeirrte Umsicht in der bedenklichen Lage des Prozesses; die „verwirrte Leidenschaft“ nimmt Shylock das behutsame Denken und verblendet ihn zu einer verderblichen Sicherheit; er hält den von Antonio ausgestellten Schein für so unanfechtbar, ist sich der Befriedigung seiner

1) Vgl. Tacit. annal. 6, 12.

Rachsucht so gewiß, daß er vor dem Gerichtshofe den Mahnungen des Dogen mit Offenheit seine mörderischen Gesinnungen und Absichten entgegensetzt (IV, 1). „Aus eingefleischtem Haß und Widerwillen gegen Antonio", wie er sagt, „verfolgt er sein Recht an demselben." Den Schein, der ihm sein Recht verbürgte, hatte er dem Antonio (I, 3) arglistig als einen bloßen Scherz (a merry bond) dargestellt und bemerkt, daß ein Pfund Menschenfleisch, von einem Mann genommen, nicht so schätzbar und nützlich sei als Fleisch von Schafen, Ochsen oder Ziegen; er hatte noch einmal wiederholt, daß der Schein einen Scherzvertrag enthalten solle. Er hatte also selbst an der Rechtmäßigkeit eines solchen Scheines gezweifelt. Vor dem Gerichtshofe versteht er unter seinem Rechte die Vernichtung Antonios und spricht seine Absichten mit verblendeter Sicherheit aus (IV, 1): „Wer haßt etwas und möcht' es nicht vernichten? Was, soll dich eine Schlange zweimal stechen?" In seiner Sicherheit und Rachbegierde ahnt er nicht, daß ihn seine unverhüllten Vernichtungsabsichten der Verfolgung vonseiten des Rechts aussetzen. Dieses muß Shylock erst durch Portia erfahren (IV, 1):

Es steht geschrieben im Gesetz Venedigs:
Wenn man es einem Fremden kann beweisen,
Daß er, auf g'radem oder krummem Wege,
Dem Leben eines Bürgers nachgestellt,
Soll die Partei, auf die er's abgesehn,
Die Hälfte seiner Güter an sich ziehn;
Die andre Hälfte fällt in den Gemeinschatz
Des Staats, und des Verbrechers Leben hängt
Bloß von der Gnade unsres Dogen ab,
Mit Ausschluß aller andren Stimmen. Nun,
Behaupt' ich, du bist hier in diesem Fall:
Denn es erhellt aus offenbarem Vorgang,
Daß du auf krummem wie auf g'radem Wege
Dem Leben des Beklagten nachgestellt
Und also jene Schuld auf dich geladen,
Von der ich eben sprach.

Shylocks leidenschaftliche Rachsucht hat seinen Sinn in sittlicher und intellektueller Hinsicht verblendet und ihn zu maßloser Hybris verleitet; zu einer inneren Harmonie zu gelangen hatte er stets versäumt.

In Portias Charakter finden wir eine tiefe Begeisterung für die Freundschaft. Lorenzo rühmt sie an ihr und nennt sie eine göttergleiche. Die Freundschaft erfuhr im Zeitalter der Renaissance einen bedeutenden Kultus. Schon Petrarka hat viele Bemerkungen über die Freundschaft, die er mit Beispielen aus dem klassischen Altertum erläutert. In seiner Dichtung „Afrika" ist der klassische Vertreter der Freundschaft Lälius; eine Verherrlichung der Freundschaft ist in die „Afrika" eingelegt worden.[1] Auch Lyly hat die Freundschaft (vgl. p. 101) hoch gepriesen. Im „Kaufmann von Venedig" stimmt die Freundschaft Antonios und Bassanios mit den pythagoreischen Forderungen überein. Dem Pythagoras wird der Spruch zugeschrieben: „Das Besitztum unter Freunden ist gemeinschaftlich und Freundschaft besteht in der Gleichheit."[2] Die Freunde Damon und Phintias, in der Geschichte des Dionysius durch ihre Treue berühmt, waren Pythagoreer.[3] Ein solches Freundespaar ist Antonio und Bassanio. Antonios Freundschaft für Bassanio ist aufopferungsfähig bis zum Tode: „Empfehlt mich eurem edlen Weib", sagt er zu Bassanio (IV, 1), „erzählt ihr

Den Hergang von Antonios Ende, sagt,
Wie ich euch liebte, rühmt im Tode mich;
Und wenn ihr's auserzählt, heißt sie entscheiden,
Ob nicht Bassanio einst geliebt ist worden.
Bereut nicht, daß ihr einen Freund verliert,
Und er bereut nicht, daß er für euch zahlt."

Daß Bassanio seinerseits zu allen Opfern der Freundschaft bereit ist und ihr wirkliche Opfer bringt, ist aus seinen Handlungen ersichtlich.

Wie die Freundschaft von Pythagoras vom ethischen Gesichtspunkte aus betrachtet wurde, so war ihm die Musik ein Mittel zu sittlicher Bildung, zu der Erlangung innerer Harmonie. Des Morgens wandten die Pythagoreer die Musik an, um die Energie des Geistes zu

1) Vgl. G. Voigt, Die Wiederbelebung des klassischen Altertums, Berlin 1880, 1 p. 114.

2) *Κοινὰ τὰ φίλων καὶ φιλία ἰσότης.* Vgl. C. W. Göttling, Gesammelte Abhandlungen aus dem klassischen Altertume, Halle 1851, 1 p. 293.

3) Vgl. Cic. Tusc. disp. 5 § 63.

stärken, des Abends, um die Erregung zu besänftigen (Quintil. IX, 4, 12),[1] oder wie Cicero sagt (Tuscul. Disp. 4 § 3), sie pflegten ihren Sinn von der Anstrengung des Denkens durch Gesang und Saitenspiel zur Ruhe zu führen. In einem ethischen Sinne faßt auch Shakespeare im „Kaufmann von Venedig" die Musik auf. „Der Mann", sagt Lorenzo (V, 1), „der nicht Musik in ihm selbst, den nicht die Eintracht süßer Töne rührt, taugt zu Verrat, zu Unheil und zu Tücken; die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht, sein Trachten düster wie der Erebus." Wenn Bassanio vor den Kästchen um zu wählen steht, soll Musik ertönen (III, 2), offenbar damit die Ruhe der Betrachtung durch milde Töne gestärkt werde (vgl. p. 465).

1) Vgl. Th. Bergk, Griechische Litteraturgeschichte, Berlin 1883, 2 p. 434.

Berichtigungen.

Seite 22 Zeile 4 von unten lies desselben (für dessen).
„ 56 „ 7 v. u. l. Widerspenstigen.
„ 59 „ 12 v. oben l. Aegeon.
„ 61 „ 8 v. u. l. Longus (statt Longus').
„ 63 „ 12 v. o. l. ŏ (statt ŏ)
„ 65 „ 16 v. o. l. Run-away's.
„ 89 „ 8 v. o. l. Polyxenes.
„ 140 Anm. 1 Z. 1 l. so (statt se); ebendaselbst Z. 2 l. descent (statt desont).
„ 165 Zeile 5 v. u. l. make (statt take).
„ 168 Anm. 2 l. p. 162, 1 (statt p. 146, 1). Anm. 3 Z. 5 l. run. (statt run.). Anm. 3 Z. 7 l. bone, (statt bone).
„ 169 Anm. 1 Z. 15 v. o. l. moon's (statt moones); ebenso S. 172 Anm. Z. 15.
„ 173 Zeile 7 v. u. l. entreat (statt intreat).
„ 174 „ 2 v. u. l. turn (statt put).
„ 175 „ 10 v. u. ist in zu streichen.
„ 189 „ 16 v. u. l. fire (statt fier).
„ 194 Anm. 1 Z. 2 v. u. l. brightness Venus' self (statt brigtness Venus self).
„ 198 Anm. 2 Z. 8 v. u. l. fat (statt fath); ebendas. Z. 7 v. u. l. ensigne (statt insigne).
„ 199 Anm. 2 Z. 6 v. u. l. blazing (statt blaring).
„ 200 Anm. Z. 3 v. u. l. lily lips (statt lilly brows).
„ 212 Zeile 2 v. o. l. die Hüon errettende Fahrt des Elfen durch die Luft (statt „seine Fahrten durch die Luft, seine Errettung").
„ 245 „ 9 v. o. l. das (statt daß).
„ 285 „ 5 v. o. l. ruht (statt ruft).
„ 384 „ 4 v. u. l. vorherrschen (statt aufkommen). Vgl. zur Ergänzung p. 548.
„ 408 „ 7 v. u. l. zu liefern (statt liefern).
„ 433 „ 20 v. o. l. p. 393 (statt p. 303).
„ 516 „ 8 v. o. l. p. 476 (statt p. 395).
„ 535 „ 6 v. o. l. faßt (statt haßt).
„ 537 „ 16 v. o. l. Zur (statt Zu).
„ 574 „ 3 v. u. l. Liebesmühe (statt Liebesmühen).
„ 576 Anm. 1 l. labour's.
„ 590 Zeile 15 v. o. l. Orakels (statt Onkels).
„ 593 „ 5 v. u. l. p. 476 (statt 470).
„ 596 „ 3 u. 2 v. u. und S. 597 Z. 1 v. o. l. Barbolph.
„ 601 „ 9 u. 10 v. u. l. Helicanus.
„ 624 „ 5 v. u. l. reiner (statt meiner).

Halle a. S., Buchdruckerei des Waisenhauses.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 15 08 02 010 1